

MESTRADO EM ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS
VARIANTE EM LÍNGUAS E LITERATURAS

Quem Tem medo de Tennessee Williams? Culpa e Expição na sua Produção Dramática Claudio Canellas Dias

M

2019



Claudio Canellas Dias

Quem tem medo de Tennessee Williams?

Culpa e Expição na sua Produção Dramática

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pelo
Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2019

Quem tem medo de Tennessee Williams?

Culpa e Expição na sua Produção Dramática

Claudio Canellas Dias

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pelo
Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo

Membros do Júri

Professor Doutor Rui Manuel Gomes Carvalho Homem
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Nuno Manuel dias Pinto Ribeiro
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 13 valores

Dedicatória

Dedico este trabalho às mulheres de minha vida.

Minha mãe, Margari,

minha esposa, Paula

minha filha Clara.

Sumário

Declaração de honra.....	6
Agradecimentos	7
Resumo	8
Abstract.....	9
Lista de abreviaturas	8
Introdução	11
Capítulo 1.....	18
1.1. Tom transforma-se em Tennessee:	18
1.2. A Segunda Grande Guerra e o encontro com o Sucesso	25
Capítulo 2. – Período Criativo de 1944 a 1961:	32
2.1. <i>The Glass Menagerie</i> , 1944	33
2.2. <i>A Streetcar Named Desire</i> , 1947	39
2.3. <i>Cat on a Hot Tin Roof</i> , 1955.....	48
2.4. <i>Suddenly Last Summer</i> , 1958.....	58
Conclusão.....	74
Referências bibliográficas.....	79

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 25 de setembro de 2019

Claudio Canellas Dias

Agradecimentos

A quem devemos realmente agradecer? Com esta reflexão inicial posso somente agradecer a quem esteve ao meu lado durante toda essa aventura aqui em Portugal desde o início. A conclusão deste trabalho representa muito para mim e os meus entes mais queridos. Assim sendo, são elas a quem mais agradeço. Minha mãe que mesmo do outro lado do oceano sempre me apoiou e sem seu suporte nada disso teria sido possível. A minha esposa, companheira paciente, estando ao meu lado por tantas vezes durante as muitas noites mal dormidas. A minha filha, que deposita em mim uma fé inabalável de que estou sempre no caminho certo.

Agradeço também ao Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo e a sua imensa generosidade em partilhar connosco o seu conhecimento, estando sempre disposto a nos orientar para a melhor direção a seguir. Enriquecendo essa dissertação com os seus comentários e sugestões sempre pertinentes a esse estudo.

Aos colegas do mestrado que mais se aproximaram com o decorrer do curso também agradeço: Edgar Sousa, Márcia Ferreira e a Tânia Cerqueira. Conversámos inúmeras vezes e dividimos nossas angústias, frustrações e superações durante todo esse processo de criação e autoconhecimento.

Resumo

Thomas Lanier Williams III, dramaturgo, poeta, contista norte-americano, conhecido como Tennessee Williams, uma alcunha por ele escolhida, obteve o maior sucesso com as suas obras durante o seu período criativo de 1944 até 1961, assim identificado pelos críticos literários. Williams escreveu peças icônicas que até hoje são encenadas e habitam o imaginário coletivo da sociedade norte-americana, como *The Glass Menagerie* (1944), *A Streetcar Named Desire* (1947), *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), *Suddenly Last Summer* (1957) entre diversas outras.

Essas peças são objeto de estudo desta dissertação, onde analiso o universo de Williams e traço uma linha de exposição da sua homossexualidade que aumenta gradualmente, exibindo cada vez mais culpa e muito mais expiação a que ele submete as suas personagens numa aparente tentativa de expiar a própria culpa que sente. Desde *The Glass Menagerie*, a sua primeira peça de sucesso em 1944, onde de maneira tímida começa a expor-se através das desconfianças da sua personagem Amanda Wingfield, até o ato de canibalismo como extrema expiação da sua personagem Sebastian Venable de *Suddenly Last Summer* em 1957.

Palavras-chave: culpa, expiação, homossexualidade, trauma

Abstract

Thomas Lanier Williams III, American playwright, poet, short story writer, known as Tennessee Williams, a nickname of his choice, had achieved success with his works during his creative period from 1944 to 1961, as literary critics call it. Williams has written iconic plays that to this day are staged and inhabit the collective imagination of American society, such as *The Glass Menagerie* (1944), *A Streetcar Named Desire* (1947), *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), *Suddenly Last Summer* (1957) among several others.

These plays are the object of study of this dissertation, where I analyze Williams' universe and trace a line of exposure of his homosexuality that gradually increases, showing more and more guilt and much more atonement to which he submits his characters in an apparent attempt to atone for his own guilt. From *The Glass Menagerie*, his first successful play in 1944, where he shyly begins to expose himself through the suspicions of his character Amanda Wingfield, to the act of cannibalism as an extreme atonement for his character Sebastian Venable of *Suddenly Last Summer* in 1957

Keywords: guilt, atonement, homosexuality, trauma

Lista de abreviaturas

Nesta dissertação encontraremos as seguintes abreviaturas para o nome das obras analisadas.

The Glass Menagerie – TGM

A Streetcar Named Desire – SND

Cat on a Hot Tin Roof – CHTR

Suddenly Last Summer – SLS

Camino Real - CR

Desire and The Black Masseur – DTBM

Notebooks by Tennessee Williams - N

Introdução

O objetivo desta tese é examinar a linha de exposição que o Tennessee Williams adota na sua produção dramática quanto à sua sexualidade, em quatro de suas peças escritas durante o seu período criativo entre os anos de 1944 até 1961.

Utilizando à interrogação do título, parafraseando o título da peça *Who's afraid of Virginia Woolf?* (1962) de Edward Albee, esta dissertação tem como objetivo compreender o sentimento de medo e culpa que permeia a obra de Williams.

Thomas Lanier Williams III, mundialmente conhecido como Tennessee Williams, possui uma obsessão por temas de culpa e expiação nas suas peças, aspetos autobiográficos que muitos críticos descrevem e comprovam. Nesta tese, explorarei exatamente como Williams preparava a sua audiência para a homossexualidade, que na época era tida como uma prática subversiva, desde o seu primeiro sucesso na Broadway, *The Glass Menagerie*(1944), passando por *A Streetcar Named Desire*(1947), *Cat on a Hot Tin Roof*(1955) até à morte da personagem principal, Sebastian Venable, pelo ato de canibalismo em *Suddenly Last Summer*(1958), insinuando e expondo-se cada vez mais, aumentando gradualmente a intensidade das acusações e das punições infligidas às suas personagens por terem fugido ao código moral da sociedade americana da época.

Tennessee Williams, durante o seu período criativo (1944 – 1961), estabeleceu um marco divisório nos palcos, se considerarmos o panorama do teatro norte-americano durante o século XX. No início do século, o teatro dos Estados Unidos era dominado por Eugene O'Neil e pelo realismo *ibsenesco* de suas peças, até à chegada do teatro inovador de Williams em 1944, que após o seu auge abriu caminho para o experimentalismo de Edward Albee a partir da década de 60.

A obra do autor durante essas duas décadas abrange um movimento preparatório e gradativo da intensidade das punições a que submete as suas personagens. Existem diversas

citações e estudos feito por críticos consagrados que exploram esses sentimentos de Tennessee Williams em cada uma das suas peças, particularmente em *Suddenly Last Summer*, que completou sessenta anos em 2018 e foi extremamente criticada na época, tanto no teatro quanto na sua versão cinematográfica (1958), cuja adaptação foi feita por Gore Vidal.

É latente que o autor usa a sua literatura, o seu teatro, numa tentativa de reescrever a sua história, para criar assim um caminho alternativo e redentor para os seus arrependimentos. O momento histórico em que os Estados Unidos da América atravessaram no período pós Segunda Guerra Mundial até início dos anos 60 pode tê-lo levado no sentido de uma análise mais focada em fatos de sua vida privada.

Williams, aparentemente, durante toda a sua vida travou uma luta com a sociedade americana da época e com suas próprias dualidades. Ao expor-se, Williams queria ser aceite. Como Sidney Finkelson escreve, “the inner conflicts he reveals are engendered by real conflicts and problems in the world outside him” (Finkelstein, 50). Ou seja, os conflitos internos de Williams foram diretamente afetados pelo momento histórico que a América atravessava entre os anos 40 até início dos anos 60. A época em que viveu o seu período criativo era de um paradoxo extremo. A sociedade voltava-se para a religião para tentar amenizar os horrores sofridos pela guerra. Contudo, perseguia tudo e todos que fugissem dessa (hétero)normalidade presumida, censurando e execrando qualquer um que fosse no caminho oposto a esse código moral.

O seu cânone é composto por mais de 80 obras, entre peças, contos, cartas, entrevistas e poemas, cuja maioria é de desconhecimento do público em geral. O seu reconhecimento alcançou um patamar mundial durante seu grande período criativo, começando com *The Glass Menagerie* e indo até *The Night of the Iguana*, através do cinema e principalmente pelas mãos do diretor de teatro e cineasta Elia Kazan, que soube interpretar a técnica de Williams, utilizando adereços, efeitos sonoplásticos e de iluminação e até direções de palco específicas para representar o estado emocional das personagens e atingir dessa maneira o efeito que desejava para envolver o público.

Trata-se do *teatro plástico*, termo cunhado pelo próprio Williams, como afirma C. W. Bigsby (29), que consiste nesta visão inovadora utilizada na produção desta peça com o uso de slides e outras técnicas cinematográficas que serviam para revelar um tipo de encenação cinética, tornando assim possível que ele atingisse esse reconhecimento com a peça *The Glass Menagerie*, na qual Williams tem por base suas memórias, expondo-se com o objetivo de exorcizar os seus demónios interiores.

Nesta peça, *The Glass Menagerie*, premiada no teatro e no cinema, e encenada e filmada centenas de vezes, Williams, através de suas personagens, penitencia-se por ter abandonado a irmã e a mãe à própria sorte numa fumacenta cidade grande como St. Louis, tão distante do paraíso agrário sulista da casa de seus avós, onde ele considerou ter passado os melhores anos de sua infância.

A atenção de Williams à linguagem, como afirma Roudané, libertou o teatro americano das amarras do realismo *ibsenesco* (Roudané 02). O próprio Williams por diversas vezes afirmou ter sido influenciado por Brecht, Rimbaud, Sartre e Van Gogh. Contudo, foi com o tipo de imagem expressionista inovadora usada por Strindberg¹ e longe do realismo dominante do teatro norte-americano, que Williams, entre as décadas de 40 e 60, conseguiu expor o lirismo poético das suas obras para encantar tantas gerações.

No mais icônico de seus sucessos, *A Streetcar Named Desire*, que estreou no final de 1947, apresenta seu primeiro suicídio (*self-inflicted punishment*). Allan Gray, o jovem marido de Blanche Dubois, comete o derradeiro ato após ter a sua homossexualidade descoberta. No ano de estreia da peça, foi fundada na América a HUAC (*House of Un-American Activities Committee*), quando muitos autores de Hollywood foram perseguidos e acusados de serem comunistas e subversivos. Foi a época da Guerra Fria e a luta contra o Perigo Vermelho do comunismo.

¹ A. Strindberg (1849 – 1912) foi um dos criadores do teatro expressionista que tanto inspirou Williams.

De acordo com o crítico Gilbert Debusscher, Tennessee Williams era o melhor de sua arte; um devorador, um predador a saciar-se nas suas próprias experiências e nas experiências de seus predecessores literários (Debusscher 187), como Eugene O'Neill, Clifford Odets, D.H. Lawrence, Bertolt Brecht, Anton Tchekhov e Oscar Wilde, para alimentar sua imaginação e aguçar sua criatividade. "I don't want realism, I want magic," afirmou Williams (*SND*, 176). Esta é uma das suas frases mais icônicas na voz de Blanche Dubois na peça que resume bem o seu universo.

Em *Cat on a Hot Tin Roof*, de 1955, Williams exhibe a sua representação da família do *Traditional South*, com Big Daddy Pollitt e sua família, onde expõe as complicadas relações intrafamiliares e também, de acordo com o crítico Foster Hirsch, explora a culpa que atormenta Brick, tornando-o um alcoólatra, exilando-o e penitenciando-o como um tipo de morto-vivo (cf. Hirsch 13) após Skipper, personagem que se suicida, se revelar homossexual e apaixonado por ele. Representado no cinema por Paul Newman em 1958, toda a insinuação homossexual de Skipper por Brick é eliminada, desagradando profundamente a Williams. A adaptação do cinema foi adequada ao *Hays Code*, uma lista de parâmetros e regras chamada de "The Don'ts and Be Carefuls", voluntariamente aplicada como uma forma de censura à indústria cinematográfica de Hollywood.²

Baby Doll, lançada no cinema em 1956, foi baseada em *27 Wagons full of Cotton*, de 1946, e considerada o filme mais sujo que já havia sido produzido como afirmou a *Time Magazine* de acordo com o crítico R. Barton Palmer durante uma conferência no Festival Literário de Tennessee Williams de 2013 (cf. Palmer 13).

O Código de Produção de Cinema, que ficou conhecido como *Hays Code* em homenagem a Williams H. Hays, um advogado e político presbiteriano que na época era o presidente da Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes na América (*MPPDA – Motion Pictures*

² É importante mencionar que *A Streetcar Named Desire* (estreia no teatro em 1947 e em 1951 no cinema), também teve a versão cinematográfica cortada em quatro minutos para evitar a censura.

Producers and Distributors of America), foi publicado em 1930 e mais estritamente aplicado em 1934, durante o governo de Herbert Hoover. Prolongou-se até 1965 em conjunto com a *Catholic Church's Legion of Decency*, uma organização que foi implantada em 1933 e seguiu censurando filmes e tudo o que pudesse atingir a moral e os bons costumes do povo americano até ao início dos anos 60.

A estreia de *Suddenly Last Summer* na off-Broadway em 1958, numa *double bill* chamada *Garden District* juntamente com *Something Unspoken*, teve o roteiro encenado no cinema em 1959. Trata-se de uma peça que causou uma comoção imensa na imprensa da época e que foi considerada por Alan Sinfield³ como a mais homofóbica peça de Williams. *Suddenly Last Summer* foi um reflexo do período de perseguição aos comunistas e homossexuais na sociedade americana devido aos fenômenos sociais e políticos causados pela Guerra Fria, tais como o *McCarthyism* e o *Red Scare*, e foi dessa maneira que Williams ousou expor-se e punir-se.

Em *Suddenly Last Summer*, Tennessee Williams faz uma nítida associação da peça à sua história pessoal, tentando um desfecho alternativo, onde podemos perceber que ao evitar a lobotomia de Catherine Holly (o nome Holly pronuncia-se da mesma forma do que a palavra “holy” que significa sagrado/a), acredita redimir-se da lobotomia executada na sua irmã Rose. A sua mãe, Edwina, é representada pelo autoritarismo de Violet Venable e, levando-a à senilidade, Williams vingava-se da sua progenitora. Ele, na verdade, nunca superou a lobotomia feita na sua irmã e sempre condenou a mãe por ter deixado que isso acontecesse sem ao menos o consultar. Por fim, Sebastian Venable é devorado e a sua destruição é percebida como a maneira de reparação de seus atos, tidos como subversivos na época.

³ Alan Sinfield (1941 – 2017) foi um crítico inglês nos campos da sexualidade, teatro moderno, estudos de gênero, teoria *queer*, estudos *queer*, política pós-1945 e teoria cultural.

Williams, na sua crescente tentativa de reparação da vida familiar através das suas peças, prepara a sua plateia, aumentando gradualmente a expiação de seus pecados através das suas personagens, expondo-se, punindo-se e tentando reescrever o passado.

Assim, esse autor inovador e transformador do teatro norte-americano durante um período histórico que contava com toda uma tensão e perseguição exacerbadas, teve as peças mais criativas e premiadas de sua carreira. Talvez tenha sido toda essa atmosfera em que estava envolto que o levou a ser ainda mais criativo. E que o levou a usar a famosa frase da HUAC⁴ “Are you now or have you ever been,”⁵ para entendermos o motivo pelo qual esse sentimento de culpa e desejo de expiação permeou a identidade de seu teatro. Em *Suddenly Last Summer* chega a essa punição com o objetivo de se redimir. Contudo, os censores da época encararam a peça como uma obra de conteúdo moralizante para preservar os bons costumes da sociedade dos Estados Unidos da América da década de 50.

No primeiro capítulo desta tese será abordado e contextualizado o modo como Williams cresceu e amadureceu a sua arte, encarando as suas conturbadas relações familiares, desde a sua infância com a forte presença dos avós presbiterianos em sua idílica casa paroquial, passando pela conturbada relação com o seu progenitor, até ao primeiro sucesso na Broadway com *The Glass Menagerie* e como muitos dos eventos por ele vividos contribuíram para a construção de tantas personagens memoráveis até aos dias de hoje.

No segundo capítulo será feita a análise das quatro peças: *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, *Cat on a Hot Tin Roof* e *Suddenly Last Summer*. São peças pertencentes ao período criativo de Tennessee Williams de 1944 até 1961 que abrangem a sua estreia de sucesso com *The Glass Menagerie* até *The Night of the Iguana*.⁶ As peças que foram escolhidas abordam não só a

⁴ *House of Un-American Activities Committee*

⁵ Frase icônica usada pelo Presidente da HUAC, J. Parnell Thomas.

⁶ A título de esclarecimento, a peça *The Night of the Iguana* não está incluída nesta análise, assim como muitas outras deste período, pois não se coadunam com o objetivo desta tese.

temática autobiográfica, quanto a homossexualidade, que gradualmente Williams expõe através das suas personagens, encarando-as por muito tempo de forma controversa, e punindo-as por terem fugido ao código moral estabelecido pela sociedade naquele momento do pós-Segunda Guerra Mundial.

Capítulo 1

1.1. Tom transforma-se em Tennessee:

De criança introvertida a dramaturgo extravagante

Acredito que foi durante a sua infância que se começou a formar num dos maiores dramaturgos do teatro norte-americano do século XX. As personagens criadas por Williams remetem imediatamente para o seu núcleo familiar e os seus principais relacionamentos. Todas as suas angústias, traumas e experiências vividas contribuíram de certa forma para que esse menino introvertido pudesse encontrar seu caminho no meio da dramaturgia.

Thomas Lanier Williams III nasceu no dia 26 de março de 1911, segundo filho de Cornelius Coffin Williams e Edwina Dakin Williams, casal que foi inúmeras vezes retratado por ele em suas obras. Tom, a sua irmã mais velha Rose Isabel, e o irmão mais novo, Walter Dakin, foram essencialmente criados pela presença da mãe, suprimindo as longas ausências de Cornelius, homem frio e distante que trabalhava como caixeiro viajante e se apoiava no álcool e no jogo para superar os desgostos para com a vida que levava. Outra forte influência na vida de Tom foi a de seu avô materno, o pastor Walter Dakin da igreja episcopal, que supriu em grande parte a falta da figura paterna. Cria-se assim uma marcante impressão religiosa na obra de Williams, pois a presença neste ambiente religioso e seguro providenciado pelos avós é considerado pelo autor como os melhores anos de sua vida, tal como cita inúmeras vezes em várias entrevistas.

Durante a sua infância, Tom teve uma difteria que quase o matou em 1916, afetando não só os olhos, mas também o deixou paralisado por mais de um ano, o que o tornou definitivamente uma criança mais introvertida. O mesmo admitiu que a doença havia mudado a sua natureza drasticamente, assim como mudou a sua saúde. (cf. Leverich 43)

Em 1918, sua mãe Edwina e o pequeno Tom seguiram para St. Louis, pois o pai havia assumido um cargo de gerência numa fábrica de sapatos. Essa mesma fábrica seria mais tarde retratada em *The Glass Menagerie*, assim como a sua própria mãe na falante personagem Amanda Wingfield, a “quintessencial southern lady” (47) como a define Leverich. O pai, por não se ter adaptado à vida sem a liberdade que as viagens lhe proporcionavam, tornou-se mais difícil de conviver e mais agressivo, e afundou-se em constantes bebedeiras. Cornelius, em todo seu descontentamento, extravasou as suas frustrações no pequeno Tom, chamando-o de ‘sissy’ ou ‘Miss Nancy’, termos pejorativos usados para denominar homossexuais nos Estados Unidos e que o traumatizaram ainda mais.

Williams foi filho da Primeira Guerra Mundial e da Depressão dos anos 30. Nesse ínterim, os Estados Unidos da América entram num período de grande prosperidade na década de 20, sendo que a literatura expõe uma América diferente do que era noticiado. Os meios de comunicação mostravam pouco ou quase nenhum conhecimento dos “underprivileged”, os desfavorecidos, os párias da sociedade. Contudo, a literatura colocava em evidência que tanta prosperidade não trazia satisfação para a grande maioria, mas sim uma preocupante consciência de que a vida tinha na realidade poucos momentos de felicidade (cf. Finkelstein 212), reforçando o movimento chamado de “proletarian ‘thirties” que contava com nomes de jovens autores que primavam por uma forte consciencialização social, entre eles, Lillian Hellman, John Steinbeck,

Carl Sandburg, Dalton Trumbo, entre tantos outros, que muito se diferenciavam de autores da década de 20, que ficou conhecida como “the Roaring 20s”, marcada pelas comédias e produções musicais na Broadway, como também pelo realismo das peças de Eugene O’Neill e Elmer Rice.

A Literatura Norte-americana dos anos 30 não foi produto de nenhum manifesto estético, mas sim um movimento que surgiu da necessidade de discutir a arte e sua relação com a sociedade, retratando a realidade do homem comum com seus conflitos e necessidades. Era muito comum neste período as obras abordarem situações de êxodo rural, greve e luta social por melhores condições de trabalho, como podemos perceber em *Not about Nightingales* (1938) do próprio Williams ou *Of Mice and Men* (1937) ou *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck. A década de 30 será representada pelas consequências diretas da Depressão Económica, e pelo impacto da vida massacrada que os trabalhadores levavam nos Estados Unidos da América.

Sob a proteção e incentivo da sua mãe, Williams ganha em 1920 uma máquina de escrever usada e a partir desse momento não pára mais. Começa a dar vida ao seu mundo interior, retratado em poemas e histórias, chegando até a ser premiado na escola e a conseguir publicar os seus escritos em jornais e revistas de St. Louis. Em 1929 matricula-se na Universidade de Missouri para estudar jornalismo.

Na universidade, durante o curso, conclui a sua primeira peça, *Beauty Is the Word* (1930). Nesse convívio na fraternidade Alpha Tau Omega (ATO), longe do núcleo familiar e reprimendas de seu pai, Tom sai cada vez mais de sua timidez e da proteção de sua mãe, e começa a mostrar sua verdadeira personalidade. Contudo, por se dedicar mais aos seus escritos do que ao curso de jornalismo, e devido ao seu poeta favorito, Hart Crane, se suicidar em 1932, Williams tem um rendimento abaixo da média, o que faz com que Cornelius o obrigue a deixar o curso e a trabalhar na mesma fábrica de calçado que

gerenciava. Esta foi a forma encontrada por Cornelius para tentar “endireitar” o seu filho poeta e sufocar-lhe os seus sonhos de artista.

Tom Williams relata em *Memoirs*⁷ a sua experiência na fábrica de sapatos como assalariado, tornando esse período de sua vida extremamente sofrido, circunstância que serviu imensamente para a sua carreira de escritor, tendo tido contato com outras pessoas e realidades, que mais tarde usaria para criar personagens. Em 1935, Tom sofre um colapso nervoso e passa uma temporada em Memphis com os avós. Nesta altura, escreveu e viu encenada a sua primeira peça em um ato, *Cairo! Shangai! Bombay! (1935)*.

Devido ao incentivo de ver sua peça encenada e ao forte desejo de se tornar um profissional de teatro, matriculou-se na Universidade de Washington, em St. Louis, para estudar dramaturgia, tendo aí visto alguns de seus trabalhos encenados por grupos amadores e profissionais, como *Headlines*, *The Magic Tower*, e *Candles to the Sun*.

Rose Isabel, a irmã dois anos mais velha e a confidente mais próxima, é internada em 1937 na clínica St. Vincent após um colapso nervoso e claros sinais de *dementia preacox*, termo usado na versão cinematográfica de *Suddenly Last Summer*, mais conhecido como esquizofrenia. O internamento de Rose suscita em Tom um medo que o assombrara por toda sua vida: acreditava que terminaria internado como a irmã. Ele chamava às suas crises depressivas de *Blue Devils*, descrevendo-as como pequenos demónios que vêm alterar o seu humor, atrapalhar a sua concentração e sua razão.

“Goodnight my dear little sister – I think of you dear, and wish, oh, so much that I could help! – Be brave, dear little girl – God must remember

⁷ *Memoirs* foi a sua autobiografia publicada em 1970 na qual Williams descreve a sua vida de maneira romantizada e fala abertamente sobre a sua homossexualidade.

and have pity some day on one who loved as much as her little heart
could hold & more! Why should you be there, little Rose? And me, here?
– No reason – no reason – anywhere – why? Why? “(Williams N 25)⁸

Seguiu para a Universidade de Iowa em 1937, reconhecida nacionalmente pelo seu programa de excelência nas artes dramáticas, onde Williams comentou que recebeu uma alcunha que mais tarde assumiria como seu nome artístico. Os colegas da universidade não conseguiam entender o sotaque sulista e começaram a chamá-lo de Tennessee. De acordo com a biografia escrita por Lyle Leverich, esse facto não pode ser confirmado por nenhum de seus colegas da época, o que explica o motivo pelo qual eles demoraram tanto tempo para estabelecer a conexão entre o jovem Tom Williams que eles conheciam com o famoso dramaturgo.

Uma outra maneira pela qual ele justificou a adoção de Tennessee como nome artístico foi explicar que descendia de múltiplas maneiras das *American First Families* fundadoras do Oeste do Tennessee, como afirma Steve Cotham, que na época era *Librarian of the McClung Historical Collection* em Knoxville.⁹ O mais interessante, no entanto, é que, ao assumir essa identidade, Williams aparentou libertar-se de sua faceta introvertida de Tom Williams e, longe do jugo da controladora Edwina, alcançou um novo patamar de liberdade que tem mais a ver com a personalidade pela qual fica mundialmente conhecido. Começa então a nascer o extrovertido e *flamboyant* Tennessee Williams.

⁸ *Notebooks by Tennessee Williams*, coletânea dos diários do autor editado por Margaret Bradham Thornton onde podemos encontrar seus pensamentos mais privados, rascunhos de peças, poesias etc.

⁹ Informação encontrada nas notas sobre genealogia do livro de Lyle Leverich: *TOM. The Unknown Tennessee Williams* (1995), pp x, xi.

Williams nutria grande admiração por seu professor E. C. Mabie devido à sua intelectualidade e contribuição para o teatro. Mabie, *the Boss*, como era chamado por seus alunos, também ocupava o cargo de diretor regional do *Federal Theatre Project*, uma iniciativa do governo federal que tinha por objetivo combater a enorme crise pela qual passavam os artistas devido a Depressão Económica em que os EUA se encontravam. Após graduar-se em 1938, tentou uma posição em Chicago buscando o apoio de Mabie, porém sem sucesso. Assim, sem alternativas viáveis de subsistência, Williams retornou a St. Louis e durante esse período escreveu uma das suas peças mais politizadas da época, *Not About Nightingales (1938)* com uma forte crítica social ao sistema prisional.

No ano de 1939, decidiu arriscar e seguiu para New Orleans. Porém, fez antes uma parada em Memphis, na casa de seus avós, e submeteu uma série de três peças de um ato para um concurso que o “Group Theatre”¹⁰ havia organizado e ganhou um prêmio especial no valor de cem dólares pelo conjunto de peças *Moony’s Kid Don’t Cry*, *The Dark Room* e *Hello from Bertha* intitulado *American Blues*, fazendo com que Audrey Wood, na época uma agente da Broadway de renome, tomasse conhecimento do jovem autor e passasse a agenciar sua carreira nos trinta anos que se seguiram. No envelope de submissão assinou pela primeira vez Tennessee Williams.

Foi com esse prêmio que Williams aproveitou para divulgar mais seu trabalho e aproximar-se de Clifford Odets, naquele momento o dramaturgo mais importante do “Group Theatre” e quem o jovem Williams considerava como seu modelo de dramaturgia

¹⁰ O “Group Theatre” foi fundado em 1931 em Nova Iorque por Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strassberg e encerrou suas atividades em 1941. O grupo tinha a proposta de encenar principalmente peças de cunho social e de esquerda, uma vertente que ganhava força à medida que os anos de Depressão se expandiam.

quando ainda era universitário em Iowa. Peças como *Not About Nightingales* e *Fugitive Kind*¹¹ filtravam a dramaturgia de Odets, incorporando a estética nascente do jovem autor, fazendo-o ficar conhecido como “gentle Odets”, como afirma Leverich, tendo sido apresentado neste período a Elia Kazan¹² e Molly Day Thacher.

Philip Kolin, aquando da sua participação na *Tennessee Williams Scholar Conference Panel* de 2005, reforçou a ideia de que a aproximação à estética de dramaturgia de Odets e consequentemente ao “Group Theatre” foi o passo inicial que o jovem Williams almejava para concretizar o sonho de sua carreira como escritor. É também neste contexto que é bastante conhecido o facto de Williams ter mentido sobre sua idade (28 anos) para poder participar num concurso destinado a quem tivesse até 25 anos de idade.

Nesta temporada em Nova Orleães, uma vez afastado do seu núcleo familiar, ele pode experimentar todo o tipo de liberdade, seja social, sexual ou artística que teve uma enorme repercussão e evolução em seus trabalhos, levando-o a explorar tudo o que o “French Quarter”, bairro conhecido por sua boémia, no qual se reuniam artistas de vários géneros, lhe podia proporcionar. Inspirando-se em indivíduos que conheceu nos arredores da decadente pensão da Rua Toulouse, nº 722, onde se instalou neste período, retratou toda uma galeria de personagens características de sua obra: boémios fanfarrões e inadaptados, prostitutas que fantasiavam o passado e a incerteza do futuro, artistas sonhadores de um improvável sucesso futuro, homossexuais assumidos ou nem tanto, ou seja, todo um tipo de párias da sociedade que povoa seu cânone.

¹¹ Não confundir com a versão cinematográfica de *Orpheus Descending* que levou esse nome.

¹² Elia Kazan foi responsável pela memorável produção de *A Streetcar Named Desire* e *Baby Doll*.

“I found the kind of freedom I had always needed. And the shock of it against the Puritanism of my nature has given me a theme, which I have never ceased exploiting.” T.W. em uma de suas cartas sobre New Orleans (Leverich 285).

1.2. A Segunda Grande Guerra e o encontro com o Sucesso

Sua jornada de autoconhecimento e seu primeiro sucesso na Broadway

A turbulência mundial provocada pelo início da Segunda Guerra Mundial em 1939 não afetou Williams. Ele continuou com a sua permanente coleta de dados para construção das suas personagens: em Nova Orleans, no meio de párias do “Vieux Carré”, como era conhecido o bairro “French Quarter”, um lugar que ele definia como “the cheapest and most comfortable place in America for fugitives from economic struggle”, como afirma o crítico Haymand em seu livro (53); ou numa temporada em Laguna Beach, CA, no meio da solidão da costa oeste num rancho isolado, indo depois de Nova Iorque até à cidade costeira de Provincetown no estado de Massachusetts. Ele tirou proveito dessa jornada de autoconhecimento na *gay-scene* daqueles anos com suas *one-night-stands* e a arte de mascarar a sua sexualidade, como muitos o faziam, dada as circunstâncias de preconceito deste período.

Entre idas e vindas a St. Louis, decidiu ir a Nova Iorque e conhecer pessoalmente Audrey Wood. Candidatou-se à bolsa Rockefeller de apoio para jovens dramaturgos no valor de mil dólares e submeteu o seu primeiro manuscrito; *Opus V*, que mais tarde seria chamado de *Battle of Angels*. Tinha acabado de fazer uma visita a Rose no sanatório, onde ela estava a vociferar mais obscenidades do que nunca e a deixá-lo deprimido e sem esperança quanto ao futuro incerto de sua irmã. Contudo, como que por

um milagre contrastante com o dia anterior, recebeu a notícia de que havia conseguido a bolsa Rockefeller. “It seems truly like an Act of God,” escreveu Williams no seu diário, no dia 22 de dezembro.

Já com os fundos necessários para sua independência ele chega a Nova Iorque em janeiro de 1940 e instala-se no YMCA com vista para o Rockefeller Plaza. Williams participou num curso ministrado por John Gassner, crítico e historiador de teatro, na “The New School for Social Research”, apoiado pelo “Group Theatre” e por Audrey Wood, que ansiavam pela aprimoração do seu protegido. Williams, na época escreveu a peça em um ato *The Long Goodbye*, encenada pelos estudantes do curso.

Este foi um período em que assume e encara a sua homossexualidade na caótica Nova Iorque com seus relacionamentos fugazes. Audrey Wood decidiu que é melhor para Williams que ele passe uma temporada em Cape Cod, na cidade de Provincetown, MA, pois sendo uma cidade costeira e mais calma ajudaria o jovem autor a se focar mais em sua escrita. Mas é em P-town, como era chamada a cidade pelos locais, que conhece e se apaixona pela primeira vez por Kip Kiernan, um pretense dançarino estrangeiro. O romance tem curta duração e o desfecho deixa Williams desolado. Muitos anos mais tarde ele escreve *Something Cloudy, Something Clear* onde relata essa relação conturbada com Kip.

Battle of Angels estreou em Boston no final de 1941. Foi o seu primeiro grande fracasso de público e crítica, uma peça que explora o conflito entre temas de sexo, culpa e desejo e sua busca por Deus, uma temática constante no cânone de Williams. Como o crítico Foster Hirsch bem define: “Williams... in giving his savior a ghastly finish, he is satisfying his own moral code; He is punishing his character for having strayed from the

community norm.” (21) Tratou-se de algo que continuaria a repetir-se no seu cânone, peça após peça. *Battle of Angels* foi reescrita e renomeada por Williams como *Orpheus Descending*, até encontrar o sucesso na sua versão de 1974. Aliás, esse fracasso não destruiu sua carreira e muito menos o impediu de continuar escrevendo, graças a amigos como John Gassner, Margaret Webster e especialmente Audrey Wood, que estiveram sempre ao seu lado para apoiá-lo.

Williams tira proveito de um período de recuperação da primeira cirurgia às cataratas que faz em seu olho esquerdo, pediu a Luise Sillcox, que é a representante do “The Dramatists’ Guild”, que lhe adiantasse pagamento pelo seu próximo trabalho e parte para sua próxima cidade favorita, Key West, na Florida que foi também local eleito por Hemingway. Sentindo-se deprimido e só no momento mais crucial de sua vida, cerca-se de *Leaves of Grass* (1855) de Walt Whitman, *For Whom the Bell Tolls* (1940) de Ernest Hemingway, e *Look Homeward, Angel* (1929) de Thomas Wolfe (cf. Leverich 403) para estimular sua criatividade.

O genocídio da Segunda Grande Guerra espalha-se rapidamente ao redor do mundo durante a primavera de 1941. Milhares foram mortos ou ficaram aleijados, enquanto Tom Williams, que por um acaso de uma brincadeira de criança teve seu olho danificado, tinha igualmente marcas deixadas pela difteria, o que o tornou não-apto para o engajamento da vida militar. Na verdade, apesar de todas as dificuldades que Williams passou para se firmar no mundo do teatro, e de toda a turbulência mundial causada pela guerra, ele era um privilegiado ao poder aproveitar sua vida da maneira que desejasse.

Williams decide viver novamente em Nova Orleães no outono de 1941 e desta vez consegue escrever diversas *short stories*, entre elas as mais marcantes *One Arm* e

Desire and the Black Masseur onde explora, sem os pudores que antes possuía, o universo homossexual e marginal da década de 40. *Desire and the Black Masseur* foi palco de experimentação para *Suddenly Last Summer* como exploraremos mais tarde. Aliás essa é uma prática recorrente em seu cânone: utilizar os seus contos como experiência para ver como o público reagia às suas ideias. Também escreveu algumas peças de um ato, em especial *I Rise in Flame, Cried the Phoenix*, em que fantasia os últimos momentos de vida de D. H. Lawrence.

Durante esse período, devido ao estilo de vida que decide levar com suas relações superficiais, à muita sordidez que encontra e à falta de recursos para suprir as suas necessidades mais básicas de sobrevivência, Williams criou as suas personagens mais marcantes. No meio de todo esse caos, escreve *The Lady of Larkspur Lotion*, mais uma peça de um ato em que retrata a precariedade em que se vive no meio da torpeza do “Vieux Carré” através da imagem de uma mulher, Mrs. Hardwicke-Moore, com seus quarenta anos que se prostitui para sobreviver e se embebeda para esquecer. Ela alimenta uma realidade alternativa em que aguarda fundos de uma plantação de extração de borracha que possui no Brasil para encobrir a sua situação de abandono familiar e pobreza extrema, usando a “Larkspur Lotion”, que é uma conhecida loção para eliminar piolhos, para a manter relativamente limpa para os seus clientes.

Os Estados Unidos da América juntaram-se ao conflito mundial após o ataque de Pearl Harbor no final de 1941. Por esse motivo Williams passa poucos dias em Nova Orleães, pois o clima hospitaleiro da cidade muda em função da tensão em prol da guerra. Regressou a St. Louis em 1942 e escreveu *At Liberty* em que a protagonista, Glória La

Greene, uma atriz em fim de carreira, foi a primeira de uma longa lista de heroínas sulistas fadadas ao fracasso que habitam o seu cânone.

Williams rumou então a Nova Iorque e decidiu ficar em Greenwich Village, na ilha de Manhattan, um lugar que mais se assemelhava a Nova Orleães. Além de ser um conhecido reduto homossexual na época, era povoado por atores, escritores e artistas de todo o tipo. O período da guerra também muda drasticamente *The Village*, que era um local romântico da década de 20 e 30, onde os boêmios se reuniam para ler poesia à luz de velas. As ruas durante o dia eram tomadas de pessoas em fatos militares, e à noite tornava-se num lugar de prazer imediato, pois o entendimento da incerteza de estar vivo neste período conduzia a que qualquer prazer fosse melhor do que nenhum, “for tomorrow we die.”¹³ A angústia da guerra apresentava-se a olhos vistos em todo o lugar.

Na primavera de 1942, Williams completa *The Purification*, sua única peça escrita em verso e também uma implacável tragédia, no que concerne à relação incestuosa entre irmãos, concentrando-se na morte de Elena, assassinada com um machado pelo marido ao encontrar os irmãos juntos na cama. O crítico Brooks Atkinson, após assistir à peça numa apresentação em Dallas, escreveu no *New York Times* de 6 de junho de 1954 que a abordagem poética que Williams faz da vida é um dos mais raros talentos que um dramaturgo pode ter.

Durante o Verão de 1942, decidiu passar uma temporada em Macon, GA, com seu amigo Paul Bigelow. A cidade tinha um ambiente tranquilo que o ajudou bastante a finalizar projetos, como a peça colaborativa com Donald Windham *You Touched Me!* (1945) e para começar novos projetos sob a influência da Segunda Guerra Mundial. O

¹³ Parte do versículo “let us eat and drink, for tomorrow we die” (1 Corinthians 15:32b).

pavor de sabotadores ou espiões no dia a dia das pessoas levou-o a escrever uma coletânea de *short stories* sobre o *Deep South* chamada *Dragon Country* em que ele mesmo considera em seus diários “too macabre, blotchy, pestilential”, mas que só iria ser publicado pela primeira vez em 1970.

“But this problem is ubiquitous in my work. And the more I write from my inside, the more it will emerge. It is the purification, I guess.” Carta para Audrey Wood, 4 de setembro de 1942 (Leverich 466)

No meio do clima de apreensão causado pela guerra e pelas suspeitas de sabotadores por todo lado, no dia 13 janeiro de 1943 tem lugar um evento que o enche de culpa pelo resto de sua vida: a lobotomia bilateral pré-frontal foi executada em Rose, autorizada por sua mãe Edwina. Ao visitá-la após o procedimento cirúrgico, surpreende-se quando encontra a gentil, sensível e bela criatura de sua infância. Reestabeleceu-se, desta maneira, a forte ligação que possuíam, pois Rose Isabel, assim como o seu irmão, tinha uma imaginação sem limites, e uma vez mais puderam aproveitar a rara e intensa cumplicidade que tinham quando eram crianças.

Audrey Wood consegue-lhe um contrato como escritor na *MGM Studios* durante o ano de 1943, que, segundo Williams, foi um ano muito produtivo. No início ele tenta encaixar-se no sistema estabelecido pelo estúdio, mas a genialidade de Williams, assim como sua incapacidade para seguir ordens, tornaram sua estadia na Califórnia bem curta.

É durante esse período na costa oeste que começa a desenvolver uma peça que no princípio intitulou de *The Gentleman Caller*, uma peça que aglutinou vários rascunhos, alguns escritos em 1938, e outra intitulada de *If You Breath, It Breaks* de 1940. Também

faz uso de um rascunho de 1941 *Daughter of the American Revolution, A Dramatic Portrait of an American Mother*, onde retrata a sua mãe e as suas ilusões de grandeza sulista na pele de Amanda Wingfield. Em abril escreveu outro fragmento de um ato chamado *Carolers! Our Candle!* em que usa sua irmã para retratar Laura Wingfield.

A peça é concluída muito depois de ter deixado a *MGM Studios* e a Califórnia, nomeando-a definitivamente *The Glass Menagerie*. Nas notas de produção Williams estabelece o que seria a sua visão inovadora na produção desta peça, que, segundo Leverich, consistia no uso de *slides* e outras técnicas cinematográficas que serviam para revelar um tipo de encenação cinética no conceito que Williams chamava de “plastic theatre”, marcando o início de sua carreira de sucesso na Broadway.

Capítulo 2. – Período Criativo de 1944 a 1961:

Com mais sucesso, maior expiação

Em *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, *Cat on a Hot Tin Roof* e *Suddenly Last Summer* é possível encontrar ligações entre as peças, pois existe em todas a gradual exposição de um tema tido como proibido/subversivo na época, a homossexualidade. O retrato da homossexualidade e a sua exposição gradual é o elo que une essas quatro peças entre os anos 40 e 50 do século XX.

É notório que Tennessee Williams possui párias de todo o tipo em suas peças, e mesmo sendo uma prática comum do autor, em algumas peças do mesmo período ele cria outros tipos de protagonistas que se tornam mártires. Contudo, não se alinham ao tema mais autobiográfico de sua própria homossexualidade. Nesta categoria de mártires temos Chance Wayne, em *Sweet Bird of Youth*, com a aceitação de sua castração como consequência de malfeitos passados, e também Val Xavier em *Orpheus Descending*, com sua força sexual latente; acabava por atrair todas as mulheres do pequeno povoado, alterando a normalidade do local e causando a sua própria destruição.

Na obra de Williams podemos sempre observar a dicotomia e a tensão entre o que é visível/mostrado e o que é invisível/narrado e é em *Suddenly Last Summer* que finalmente coloca o protagonista Sebastian Venable, um membro ilustre da sociedade, rico e poeta sensível, a ter sua faceta homossexual/subversiva na trama, assim impondo sua punição final pela morte grotesca por canibalismo.

Nas peças conectadas supracitadas, percebemos o autor de *The Glass Menagerie* recém-chegado ao sucesso, ainda tímido, a ouvir algumas insinuações de sua mãe quanto ao seu paradeiro e ambiguidades de seu comportamento. Essa ansiedade, essa angústia, é algo comum no período de fim da Segunda Guerra Mundial. Já em 1947, com o sucesso de *A Streetcar Named*

Desire passa para a expiação de personagens secundárias com o suicídio de Allan Gray, marido de Blanche, que, ao ter sua homossexualidade descoberta e confrontada, não consegue encarar a verdade. Em *Cat on a Hot Tin Roof* temos o suicídio de Skipper ao não saber lidar com seus desejos homossexuais não correspondidos por Brick Pollitt e também o casal homossexual Jack Straw e Peter Ochello, que foram os donos anteriores da plantação que Big Daddy agora possui.

Segue-se uma breve análise das peças separadamente para demonstrar onde toda esta temática ocorre e para entender o que estava acontecendo com o autor e o mundo naquele momento.

2.1. *The Glass Menagerie*, 1944

O primeiro sucesso de Tennessee Williams acontece com esta “memory play”, onde o narrador reconta factos que lhe aconteceram, através de sua memória e sem compromisso com a realidade. “Memory play”, como já dito anteriormente, foi uma designação cunhada pelo próprio Williams, demonstrando a grandiosidade poética do autor que se começa a expor ao público, atingindo-o com seu lirismo. Esta peça teve sua estreia em 1944.

The play is memory. Being a memory play, it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic. In memory everything seems to happen to music. That explains the fiddle in the wings. I am the narrator of the play, and also a character in it.
(Williams, TGM 400)

Williams, tal como Tchekhov, podia ser definido por variados rótulos, como afirma o crítico C. W. Bigsby, de cujas palavras me aproprio: a sua obra era expressionista, às vezes simbólica, por vezes surrealista, absurda e até realista quando necessário. Um pequeno traço de realidade era o suficiente para que ele pudesse explorar a subtilidade do temperamento das

personagens que habitam o seu mundo. Na verdade, Williams queria alcançar com sua arte algo para além do mundo material. Como Bigsby afirma, “Williams was concerned with exploring precisely this internal truth, a world of private need beneath the routines of social performance.” (29)

The Glass Menagerie foi a primeira de muitas de suas peças que são permeadas pela poesia, onde exhibe o eterno conflito das personagens com a dura realidade. Contudo, as personagens conseguem manter o pouco de poesia que permanece entranhado em suas vidas despedaçadas.

The Glass Menagerie, uma peça em um ato e sete cenas, explora a vida de três personagens principais em conflito entre si e a fumacenta St. Louis. Toda a ação da peça se passa no apartamento em que habitam: Amanda Wingfield, a falante e enérgica mãe de Tom, Laura, a irmã frágil, tímida e aleijada que possui um zoológico de miniaturas de animais de vidro, e Tom Wingfield, o filho e narrador que faz uso de suas memórias exclusivamente para contar essa história. De referir ainda Jim O’Connor, o pretenso pretendente de Laura e a foto do pai que os abandonou, a pairar omnipresente num quadro pendurado na sala de estar.

A peça tem lugar durante o período conhecido como a Grande Depressão dos anos 30. Tom Wingfield não está satisfeito com a situação em que se encontra, sente-se sufocado pela sua mãe e pela vida que leva, mas tem um emprego estável na fábrica de sapatos (tal como o autor também manteve o seu emprego na fábrica em que seu pai era o gerente). Nesse mesmo período, milhares de famílias tiveram de lutar para sobreviver a esta crise que assolou os Estados Unidos da América.

Na primeira cena, Tom Wingfield no centro do palco apresenta-se vestido de marinheiro mercante, descrevendo o que está por vir em memórias que não o abandonam. Ele entra nas suas memórias revivendo o que deixou para trás naquele apartamento no meio de um complexo de prédios, tal como aconteceu com o autor que assim viveu quando chegou a St. Louis.

Ele descreve o prédio e a entrada que dava para um beco e uma saída de incêndio. Fala de todos os membros da família e inclusive do pai que os abandonou. “*Hello – Good-bye!*” foi o postal sem endereço de remetente que ele deixou, demonstrando o descaso que seu progenitor tinha por sua família, assim como uma crítica ao seu próprio pai. Quando é chamado para a mesa de jantar por sua mãe, Amanda, ele reaparece em cena como num “flashback” representando suas memórias. Nota-se também o saudosismo do Sul e da sua nobreza perdida. Amanda sempre relembra os seus dezassete pretendentes (*Gentlemen Callers*) em um só domingo na sua juventude, assim como o *glamour* que a envolvia.

O autor retrata Amanda Wingfield inicialmente como uma pessoa desconectada da realidade que a circunda, mais preocupada com a maneira como o filho mastiga e com os pretendentes que a filha Laura possa vir a ter. Assim, ignora completamente o defeito físico e a extrema timidez de Laura. Williams faz desse modo uma crítica ao comportamento de sua mãe, algo que provavelmente nunca fez na vida real.

A segunda cena inicia-se com a decepção que traz Amanda de volta a realidade. Ela acaba por descobrir que a filha mentia ao dizer que frequentava as aulas de datilografia. Na verdade, Laura, nos primeiros dias do curso, devido à sua extrema timidez durante um teste, ficou indisposta e vomitou na sala de aula. A introspeção de Laura, assim como a de Rose, era ignorada por Amanda/Edwina, assim como o defeito físico da personagem e a condição mental de sua irmã, que se deteriorou a olhos vistos. A crítica de Williams ao comportamento de sua mãe/Amanda é evidente. Laura deveria casar-se, enquanto o que aconteceu com Rose perseguiu-o para o resto da vida.

A obsessão de Amanda para levar a termo seu plano de encontrar um pretendente para Laura durante o início da terceira cena leva-a a executar uma campanha de vendas de assinaturas de revistas pelo telefone; afinal, ela precisava de dinheiro extra para embelezar a filha. Apesar de

ser uma parte bem caricata de Amanda, na tentativa de vender as suas assinaturas compreende-se que o desespero de um futuro incerto faz com que se desconecte da realidade cinzenta que a cerca.

Nesta cena do segundo ato é perceptível a primeira oportunidade que Williams usa para se expor, pois, Amanda encontra um livro de D. H. Lawrence entre as coisas de Tom e retorna o livro ‘impróprio’ e ‘sujo’ à biblioteca, provocando assim uma acalorada discussão entre os dois. Como o próprio Leverich (cf. 114) afirma em seu livro, D. H. Lawrence e sua dualidade sexual, assumindo-se não inteiramente homem, mas sim masculino e feminino, tendo sempre o seu lado masculino a lutar para ser superior e dominante, foi uma das influências mais duradouras nas obras de Williams, no que diz respeito a temas de culpa e da busca por Deus.

Amanda acusa-o de estar a fazer coisas das quais se envergonha e questiona onde é que ele realmente passa o seu tempo livre, pois não acredita que ele passe todas as noites no cinema como afirma. O período que a sociedade norte-americana atravessou nas décadas de 30, 40 e 50 foi extremamente hostil e discriminatório e, como sabemos, é a base de muitas histórias de Williams. Ele fez de suas obras esse exercício terapêutico em que praticamente expôs as suas angústias e exorcizou os seus medos, colocando a plateia como testemunha inconsciente e involuntária das dualidades que o afligiam.

Como que em um momento de desabafo, contra uma mãe dominadora que insiste em controlá-lo e impor-lhe uma responsabilidade que ele acredita não lhe pertencer, verbaliza todas as suas mágoas ofendendo-a e, num ato desajeitado antes de sair do apartamento, esbarra na estante onde estão as miniaturas de vidro da irmã. A cena termina com Tom ajoelhado, juntando os pequenos animais translúcidos do chão, sem conseguir nada dizer à sua irmã Laura.

A quarta cena desenvolve-se normalmente, dando sequência às ações da cena anterior. Amanhece, e o brado ‘Rise and Shine’ de Amanda demarca o início do dia. No meio das mútuas desculpas pela desavença que aconteceu no dia anterior, Amanda tenta abrir-se com o filho e ele aproveita esse momento para assumir um tom confessional que esconde algo.

“...There’s so much in my heart that I can’t describe to you!
So let’s respect each other’s – “(Williams, *TGM* 420)

Seguidamente, acaba por falar sobre as suas ânsias, do gosto pela aventura, e sobre seguir seus instintos, como em um tom confessional que Williams aproveita em sua peça. Nesse momento, Amanda traz à tona um pouco da atitude da sociedade da época. “Only animals have to satisfy instincts! Surely your aims are somewhat higher than theirs! Than monkeys – pigs” “I reckon they’re not.” Tom responde mais uma vez, dando indícios de fazer algo subversivo para a época e que tenta dissimular. A cena termina com Tom a ir para o trabalho, prometendo à mãe que irá arranjar um *Gentleman Caller* para a irmã, e com Amanda de volta ao telefone, tentando vender assinaturas de revista.

A quinta cena resume-se ao facto de Tom informar Amanda que conseguiu um *Gentleman Caller* para a irmã sem informar o pretendente do verdadeiro motivo do convite. Tom termina saindo para o cinema sob as queixas de costume de Amanda.

Começa a próxima cena com a descrição de Jim O’Connor, o suposto pretendente, e como ele estava fadado ao sucesso e a brilhar em tudo em que se envolvia. Era tido como herói da escola, contudo, a realidade da vida nos Estados Unidos da América provou que nem tudo sai como o planejado e Jim, apesar de todos os seus talentos e seis anos depois de haver concluído a escola, encontrava-se praticamente na mesma posição social do que Tom.

Este é o toque de realidade nesta obra de Williams. Jim tenta trazer Tom para a realidade que habita, mas Jim é cercado pelas excentricidades da família Wingfield e claramente destaca-se pela normalidade que apresenta. Laura, extremamente tímida, não consegue encará-lo. Amanda, fantasiada de debutante sulista, expressa o seu saudosismo para com a juventude e os pretendentes perdidos do Delta do Mississípi. Tom revela segredos de fuga para a marinha mercante, que aos olhos de Jim parecem sonhos inatingíveis. Finalmente, sentados à mesa de jantar, Tom faz as preces e a cena termina.

A última cena começa pela falta de eletricidade. Afinal, Tom não havia pago a conta fazia algumas semanas para pagar sua licença na União da Marinha Mercante. É sob a luz de velas que Jim O'Connor se junta na sala de estar próximo de Laura para se conhecerem melhor. Assim, Jim começa a quebrar o gelo paralisante da timidez de Laura e a conversa começa a fluir. Por fim, Laura apresenta seu zoológico de vidro a Jim e mostra a sua peça favorita: o unicórnio.

“Little articles of it, they’re ornaments mostly! Most of them are little animals made out of glass, the tiniest little animals in the world. Mother calls them a glass menagerie! Here’s an example of one If you’d like to see it! ... Oh, be careful – if you breathe, it breaks!” (Williams, *TGM* 455)

A fragilidade do unicórnio de vidro torna-o uma peça única. Este simbolismo lírico de Williams demonstra o quanto é difícil ser diferente no mundo em que se vivia e o preço a ser pago para fazer parte dele. Laura, por poucos momentos, sente-se parte dessa normalidade ao começar a dançar com Jim ao som do Paradise Dance Hall do outro lado da rua, mas um esbarrão na mesa onde estava seu unicórnio é o preço cobrado por essa normalidade. O unicórnio perde seu chifre. “(Smiling) I’ll just imagine he had an operation. The horn was removed to make him feel less – freakish!” (Williams, *TGM* 457).

Trata-se de uma clara alusão à lobotomia bilateral pré-frontal da irmã Rose Isabel. Mas também podemos entender essa metáfora como uma mensagem de Williams sobre o quanto devemos ceder para sermos aceites na dura sociedade que nos circunda.

O seu texto, para alguns críticos, é encarado como revelador de vários aspetos da sociedade norte-americana e em especial de como essa sociedade trata os *outsiders*. Na voz de Jim O'Connor, Williams verbaliza a sua opinião a respeito de ser diferente e que não há nada de errado. Contudo, também mostra como a sociedade está alienada relativamente àquilo que a rodeia.

É uma época em que todos tentam sobreviver e superar as dificuldades da melhor maneira possível, mesmo que seja somente a sonhar: “You don’t know things anywhere! You live in a dream; you manufacture illusions!”, (Williams, *TGM* 463).

A peça termina como um pedido de desculpas de Tom por as ter abandonado a um futuro de incertezas. Apesar de ter viajado por dezenas de cidades, nunca conseguiu apagar da memória a sua irmã: uma música, um perfume, uma vitrine com pequenos frascos levavam-no a lembrar-se da frágil Laura e do seu zoológico de vidro. Tom Wingfield/Tom Williams nunca se perdoou por tê-la abandonado, porém nada mais pode ser feito.

“- for nowadays the world is lit by lightning! Blow your candles, Laura – and so good-bye... (She blows the candles out).

THE SCENE DISSOLVES.” (Williams, *TGM* 465)

2.2. *A Streetcar Named Desire*, 1947

A Streetcar Named Desire, peça de um ato e onze cenas, conta com três personagens principais: Blanche, a irmã vinda da tradição sulista das grandes plantações com todo seu *glamour*; Stella, a irmã mais nova que abandonou a família para viver na cidade grande, e Stanley, marido de Stella, “a different species” (Williams, *SND* 477), como ela mesma o descreve. Considero Stanley o protagonista principal ao lado de Blanche, apesar de alguns críticos o terem como antagonista. Mitch é uma personagem secundária, que simboliza a possível redenção de Blanche. Os outros (Eunice, Pablo, Steve, *negro woman*, *doctor*, *nurse*, *tamale vendor*, *young collector*, *mexican woman*) dão vida a este colorido universo multiétnico de Williams à medida que a trama se desenvolve.

A peça estreou em Nova Iorque, a 3 de dezembro de 1947 e foi a primeira peça a conseguir os três principais prêmios: *Pulitzer Prize*, o *New York Drama Critics’ Circle Award* e o

Donaldson Award. Foi encenada 855 vezes ininterruptamente, colocando assim Tennessee Williams definitivamente no grupo seleto de melhores dramaturgos norte-americanos.

Esta peça foge completamente ao tom melancólico e saudosista de *The Glass Menagerie*, e cumpre a promessa de uma carreira brilhante do estreador Williams após o seu primeiro sucesso na Broadway. Apesar das óbvias diferenças entre as peças, elas possuem muitas características em comum a todas as obras de Tennessee Williams. É esse compêndio de características relacionadas com a sua dramaturgia, como a atenção à linguagem e temas de culpa e redenção, que o destaca dos outros escritores da época: o lirismo do diálogo, a atmosfera intercalada com a comédia; o uso de efeitos sonoros e artefactos cênicos de seu *plastic theatre*; e o foco em personagens que possuem algum tipo de problema psicológico ou que estão à margem da sociedade, como a crítica Felicia Londré afirma em sua análise no *The Cambridge Companion to Tennessee Williams: A streetcar running fifty years* (45).

Enquanto em *The Glass Menagerie* temos as insinuações de Amanda Wingfield quanto ao comportamento duvidoso de seu filho Tom, em *A Streetcar Named Desire* temos a personagem principal Blanche, relacionada com uma personagem homossexual.

Williams aumenta a exposição quanto à homossexualidade nesta peça e observaremos como esses eventos afetaram Blanche, que, tendo sido casada muito jovem (apenas dezasseis anos) com Allan Grey, apanhou-o num ato homossexual com seu melhor amigo, suicidando-se após ter sido confrontado por ela enquanto dançavam a Polka Varsouviana. A maneira como Blanche lida com essa culpa aparece gradativamente nas cenas um, seis, sete e nove, que têm pontos de ligação com as peças analisadas nessa tese.

Passados mais de setenta anos da estreia, é importante contextualizar esta obra de Williams na Broadway pós-Segunda Guerra Mundial. Foram anos em que os palcos eram dominados por musicais, comédias e relançamentos de Shakespeare, Aristófanes, Tchekhov e Bernard Shaw, entre outros. Pouquíssimos dramaturgos conseguiam fazer a transição das décadas de 20 e 30 para

os anos 40, governados por uma angustiante ansiedade pós-Depressão da década de 30, pós-Segunda Guerra mundial e o lançamento de armas nucleares que culminou no fim da mesma. As expectativas de entretenimento não poderiam mais ser satisfeitas apenas pelo pacote padrão das “well-made plays” com finais felizes. Londré cita Clurman para demonstrar como *A Streetcar Named Desire* atingiu o público como um sopro de realidade. Uma clara demonstração de como a sociedade norte-americana se queria reconstruir neste dinâmico mundo em transformação com o fim da guerra.

“its impact at this moment is especially strong, because it is virtually unique as a stage piece that is both personal and social and wholly a product of our life today.” (apud Clurman 48)

Na primeira cena, Blanche arrasta sua bagagem após descer do elétrico chamado *Desire* que ia em direção ao chamado *Cemeteries* e chegando ao *Elysian Fields*, sua parada final na casa de sua irmã Stella. Após as principais personagens se terem encontrado e travado seu primeiro embate, nota-se o sarcasmo de Williams na escolha do percurso que Blanche percorreu em Nova Orleães. Ser guiada pelos seus desejos, como o próprio Williams foi por toda sua vida, só poderia levar sua heroína à destruição e ao destino final que é o cemitério. Os Campos Elísios não se configuram como local adequado, uma vez que, de acordo com a mitologia grega, era descanso final para virtuosos, heróis e santos, o que não era o caso de Blanche e muito menos de nenhum dos que ali habitava.

No final da cena, um questionamento inapropriado vindo da parte de Stanley sobre o que acontecera com o casamento dela quando jovem, desencadeará lembranças traumáticas em Blanche.

“(The music of the polka rises up, faint in the distance) BLANCHE: The boy – the boy died. (She sinks back down) I’m afraid I’m – going to be sick! (Her head falls on her arms).” (Williams, *SND* 482)

A morte de Allan Grey é o primeiro indício da trama que se forma e que se irá revelar nas cenas seguintes. Roxana Stuart, atriz que atuou como Blanche em duas produções diferentes, define as divisões da peça da seguinte maneira: as cenas um a quatro são cômicas e desenvolvem-se durante o início de maio; as cenas cinco e seis são as cenas elegíacas, cheias de sentimento e romance, tendo lugar durante o calor de agosto; as últimas cenas de sete a onze são pura tragédia.

Na cena dois ocorre o primeiro embate entre Stanley e Blanche, quando ele descobre que a propriedade da família da mulher foi perdida, invocando ele o Código Napoleônico e questionando Blanche sobre o que aconteceu. Abre a bagagem, vasculha tudo, pega artigos pessoais, é de uma frontalidade brutal. No momento em que ele descobre um amarrado de cartas, Blanche se descontrola, pois são as cartas de amor escritas por Allan e, nas suas palavras, foram maculadas pela rudeza e pelo toque de Stanley. “BLANCHE: Poems a dead boy wrote. I hurt him the way you would like to hurt me, but you can’t!” (Williams, *SND* 490). O primeiro indício de culpa que ela exhibe demonstra que ela foi endurecida pelo sofrimento em consequência do que fez ao marido.

O jogo de *poker* começa na cena três e exhibe a multiétnicidade dos jogadores, sendo o discurso rápido e curto. Stanley exerce sua liderança através da brutalidade. Ele é, segundo Hirsch, “the ultimate version of the rugged Williams stud.” (Hirsch 30). O desenrolar da cena termina com o momento icônico em que Stanley grita por Stella ininterruptamente, até que ela responda e façam as pazes.

Na cena quatro temos o rescaldo da noite anterior: Stella languidamente deitada enquanto Blanche tenta convencê-la de que ela não pertence àquele lugar. O discurso de Blanche, é uma tentativa de Williams mostrar a dura realidade que os circunda, apontando todos os defeitos que

encontra em Stanley, mas nada faz com que Stella fique convencida. Pelo contrário, toda a conversa acaba por ser ouvida por Stanley, que chega em silêncio e guarda para si o que considera ofensas dignas de vingança no momento certo.

O que mais fascina até hoje o público ao assistir *A Streetcar Named Desire* é a ambivalência que Williams permite que as suas personagens exibam, pois esta não é mais uma “well made play”, tão comum naquela época. Assim como Blanche não é somente uma vítima sensível torturada pela sociedade, Stanley também não é somente o macho alfa vilão.

Na cena cinco, enquanto Blanche planeia escrever uma carta a um admirador do seu passado, a vida em *Elysian Fields* continua com toda as suas peculiaridades. O momento decisivo desta cena inicia-se quando Stanley confronta Blanche com o seu passado obscuro, e sua farsa se começa a desmoronar. Após a saída de Stanley para seu jogo de bólingue, Blanche começa a admitir seus pecados à sua irmã. Afinal, a simbologia de Blanche em evitar ficar exposta sob a luz crua da verdade tem muitos motivos que ainda serão descobertos. Enquanto isso, usa-se a lanterna de papel sobre a lâmpada para amenizar a incidência da luz direta.

Na próxima cena, Blanche manipula Mitch de modo a que ele acredite que ela é muito diferente das pessoas que circundam aquele lugar. Ela aproveita-se de sua insegurança e faz uso de uma pureza de caráter, a sua principal máscara. É somente no final da cena que Blanche fala de seu falecido jovem marido e descreve de que maneira ele tinha algo de diferente e sensível. Insinua a sua homossexualidade apesar de “não parecer efeminado”, de maneira a justificar como se envolveu com Allan:

“He was a boy, just a boy...But I was unlucky. Deluded. There was something different about the boy, a nervousness, a softness and a tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit effeminate looking.” (Williams, *SND* 527).

Blanche chega a contar uma versão do que aconteceu por acreditar ter tido culpa no desfecho do evento que o levou ao suicídio. A exposição de um ato homossexual nesta peça é mais uma tentativa de Williams em abordar o tema. Quando Blanche o confronta, afirma: “I saw! I know! You disgust me...” (Williams, *SND* 528). Em passo acelerado, Allan sai em direção ao lago, que dava nome ao cassino, e suicida-se com um tiro na boca. Neste momento a música para – a *polka Varsouviana* será o símbolo que aparecerá precisamente em todos os momentos de tensão em que Blanche está envolvida, desvanecendo-se assim que a tensão abranda.

O desfecho dessa cena oferece esperança de um final feliz para a busca de Blanche. Mitch ouve-a atentamente, aproxima-se, abraça-a e faz promessas de amor.

“You need somebody. And I need somebody, too. Could it be – you and me, Blanche? (... The polka tune fades out. Her breath is drawn and released in long, grateful sobs.) Sometimes – there’s a God – so quickly!” (Williams, *SND* 529).

A sétima cena resume-se exatamente na exposição de toda a verdade sobre Blanche. Entre os preparativos para seu aniversário Stanley aborda Stella para lhe relatar as suas descobertas enquanto ‘Dame Blanche’ está no banho. Este embate entre protagonistas vai fornecer-nos indícios da iminente derrota de Blanche. Começa com a festa de aniversário em que Mitch não aparece por já ter conhecimento da verdade sórdida da vida promíscua que Blanche levava em Laurel, antes de chegar em Nova Orleães.

“Blanche gives her body away, expiating her responsibility for her husband’s suicide (as Williams has said) through her continual orgy with those boys of the army camp.” (Hirsch 33)

Stella tenta justificar os atos da irmã contando a história do casamento de Blanche com o ‘degenerado’ Allan Grey e, nas suas palavras, o suicídio dele também aniquilou todas as ilusões de Blanche sobre o amor. “But when she was young, very young, she had an experience that –

killed her illusions!” (Williams, *SND* 533). Contudo, não surte efeito nenhum em Stanley, já que o seu objetivo em desmascarar Blanche é alcançado.

Na oitava cena estão os três sentados à mesa com o bolo de aniversário, esperando por Mitch que não aparece. A violência de Stanley a marcar seu território é cada vez mais presente, sem se importar com a quem vai afetar. Na cabeça de Stanley é o momento de se vingar de Blanche. Paga na mesma moeda a classificação a ele dada por Blanche como uma pessoa comum, ordinária, abaixo do nível em que as irmãs foram criadas e também pelas vezes em que foi chamado de polaco, o que é tido como um termo pejorativo para classificar descendentes de poloneses.

Blanche tenta telefonar a Mitch, mas não obtém retorno. Stanley recebe um telefonema relacionado com o jogo de bólingue e, ao desligar o telefone, presenteia Blanche com um “Ticket! Back to Laurel! On the Greyhound! Tuesday! (The Varsouviana music steals in softly and continues playing...)” (Williams, *SND* 540). A cena termina com Blanche na casa de banho e com Stella a pedir que Stanley a leve para o hospital, pois é hora do parto.

A cena nove começa com a Varsouviana a tocar na cabeça de Blanche. É prenúncio de desastre. Mitch finalmente aparece com a barba por fazer e as suas roupas de trabalho. Aparentemente, não foi para casa após Stanley lhe fornecer o dossiê completo da vida que Blanche levava em Laurel, tão diferente da imagem que ela aparentava. Blanche ainda tenta reverter a situação com Mitch, pois procura a redenção. A simbologia do claro e escuro aqui é mais intensamente usada, pois Mitch afirma que quer vê-la, rasgando a lanterna de papel que está sobre a lâmpada. Ela expõe-se e conta toda a verdade. Desnuda-se psicologicamente para ele, mas não é o suficiente:

“I’ll tell you what I want. Magic! ... Yes, yes, magic! I try to give that to people.
I misrepresent things to them. I don’t tell the truth, I tell what ought to be truth.

And if that is sinful, then let me be damned for it – Don’ turn the light on!”
(Williams, *SND* 545)

Mitch estava ali somente para algo que ele perseguiu durante todo o verão: satisfazer seus desejos por ela, não mais com a Blanche idealizada, mas com a impura viúva de um degenerado que satisfaz muitos estranhos. Ele queria ser mais um. Chegamos a acreditar que Williams alcançara o ápice da derrota de Blanche, mas em seu cânone sempre há mais um golpe a ser dado.

Sozinha e bêbeda, Blanche revive o passado distante cheio de admiradores (este saudosismo também está presente em Amanda). Começa a décima cena em que Williams coloca Blanche fantasiada de branco para representar uma pureza tão falsa quanto a tiara de brilhantes falsos que lhe adorna a cabeça. Stanley chega e bate a porta da cozinha, e inicia-se a última confrontação entre protagonistas. Há tensão entre os dois, parecendo dois felinos a sondarem-se, esperando o melhor momento para atacar, tendo em vista que irão passar a noite sozinhos, já que Stella está no hospital em trabalho de parto. Como Williams tem enraizado esse profundo moralismo e puritanismo em si, pune Blanche por ter traído um homossexual e por ter sido promíscua. Ele certamente identifica-se com ela e sente-se compassivo com sua dor. Contudo, Blanche é uma de suas párias, como Hirsch afirma: “an aesthete hounded by the brutes of the world – but she is a Woman With a Past.” (Hirsch 33). Por ser uma mulher com um passado, não pode passar impune no cânone de Williams.

Neste momento, em que Blanche começa a perder a razão enquanto é confrontada por Stanley, Williams utiliza o seu “plastic theatre” para melhor ilustrar a tensão do momento. Na parede do quarto projeta as sombras grotescas e ameaçadoras, enquanto sons inumanos, como gritos na selva, auxiliam a atingir o efeito desejado da cena. A metáfora da jornada emocional de Blanche, do desejo até a loucura, está praticamente completa. Stanley com um sorriso sardônico vai cercando sua vítima, encurralando-a para o quarto.

“(The “blue piano” goes softly. She turns confusedly and makes a faint gesture. The inhuman jungle voices rise up. He takes a step toward her, biting his tongue which protrudes between his lips.) ... Tiger – tiger! Drop the bottle top! Drop it! We’ve had this date with each other from the beginning!” (Williams, *SND* 555).

A cena encerra-se com Stanley a colocar Blanche, rendida, na cama e os trompetes e os tambores do *Four Deuces* a tocar cada vez mais alto.

A última cena inicia-se algumas semanas depois do trágico desfecho entre Blanche e Stanley. Stella chora enquanto arruma a mala de Blanche. Os homens jogam *poker* na cozinha. Blanche está na casa de banho. Aparentemente, Blanche perdeu completamente a noção da realidade. Pergunta a toda a hora sobre um telefonema de que está à espera de um antigo admirador de seu passado, Shep Huntleigh.

Stella conversa sussurrando com Eunice sobre a incerteza quanto a internar a irmã num hospício. O resultado do último embate entre os dois protagonistas, Stanley e Blanche, não revela vencedores. Blanche perde a liberdade e a razão; Stella perde a relação com a irmã; Stanley perde a sua posição de domínio da situação. A Varsouviana começa novamente a tocar, mas misturada com sons selvagens e com imagens sinuosas a formarem-se nas paredes.

No quarto a enfermeira consegue imobilizar Blanche. Porém, o médico aproxima-se e, conversando com ela, chamando-a pelo seu nome fez com que o medo se desvança. O médico pede que a enfermeira a solte. Assim, Blanche aceita ir com o médico. “Whoever you are – I have always depend on the kindness of strangers” (Williams, *SND* 363). De braço dado com o médico, atravessa a cozinha enquanto os rapazes saem do caminho. Na varanda Stella grita pela irmã, “Blanche! Blanche! Blanche!” (Williams, *SND* 364). Contudo, Blanche segue sem olhar para trás. Stella continua a chorar em completo abandono com seu filho no colo, enquanto Stanley a tenta consolar.

O *Elétrico Chamado Desejo* realmente conduz Blanche ao fim da linha. O envolvimento com o ‘degenerado’ Allan Grey condena Blanche a uma vida vazia em busca de alento. O simbolismo do percurso de Blanche alerta-nos para a destruição dos valores morais de uma América pós-guerra e da sua *American Way of life*, bem como para o modo como Williams via a condição da homossexualidade na sociedade da época, como algo considerado impuro e subversivo e, nas suas próprias palavras ‘degenerado’. O crítico Foster Hirsch entende que Williams e seu universo pairam sobre esse profundo moralismo e puritanismo, revelando que qualquer personagem que não se comporte de acordo com o código moral estabelecido é punida pois, “his plays are filled with tantalizing ambiguities.” (Hirsch 4).

2.3. *Cat on a Hot Tin Roof*, 1955

Cat on a Hot Tin Roof estreou na Broadway no dia 24 de março de 1955. É uma peça em três atos com seis personagens principais (além dos que são usados para suporte do universo de Williams). Maggie, a esposa ambiciosa de Brick, que além de tentar fazer com que o marido a perdoe, também quer assegurar o lugar deles na herança de Big Daddy; Brick Pollitt, o marido de Maggie, que a trata com indiferença e afoga as mágoas no álcool após o suicídio do seu melhor amigo, Skipper; Big Daddy, o pai de Brick e dono de uma das maiores plantações de algodão daquele lado do Delta do Mississippi, que tem cancro e pouco tempo de vida, apesar de ainda não saber da situação no início da trama; Gooper, o irmão mais velho de Brick, que com sua mulher Mae e seus cinco filhos, os “no-neck monsters”, como Maggie os denomina, lutam para ficarem com a herança. Big Mama faz contraponto com Big Daddy e serve mais para exibir o temperamento do pai que representa os donos das plantações daquela época. Entretanto, é o fantasma de Skipper que paira sob a família Pollitt, trazendo a discórdia e a desconfiança para o cerne deste ambiente em que a peça se desenrola.

O sucesso alcançado por *Cat on a Hot Tin Roof* com quase 700 encenações ininterruptas e com sua versão cinematográfica de 1958 foi determinante para garantir a segurança financeira de Williams para o resto da vida, apesar de a versão cinematográfica ter desagradado a Williams, pois qualquer insinuação de homossexualidade entre Skipper e Brick foi amenizada ou apagada.

Por volta de 1950 Williams já detinha a reputação de “playwright of Southern frustration,” (Hirsch 40) e, talvez por apelo de seu público e/ou críticos, experimentou novos estilos e temas entre o período de 1950 a 1956, durante o qual teve três fracassos consecutivos: *The Rose Tattoo*, *Summer and Smoke* e *Camino Real*. *Cat on a Hot Tin Roof* foi sem dúvidas sua redenção.

Mesmo sendo o responsável por criar um caminho alternativo para o teatro norte-americano desde 1944 com o seu Teatro Plástico, o realismo doméstico ainda dominava o discurso nos palcos da Broadway. Por isso, *Cat on a Hot Tin Roof* vai ser considerada por muitos críticos como a melhor peça de Williams. Hirsch descreve a peça como uma “salty domestic melodrama” (41).

Para melhor compreendermos o universo criativo de Williams, é fundamental entender este período da história norte-americana. O sociólogo David Riesman, na obra *The Lonely Crowd*, publicada em 1950 e reeditada em 1960, afirma que após o fim da Segunda Guerra Mundial as obras que abordavam uma consciência social e desilusão com o progresso cederam espaço a uma mudança repentina de uma consciência de expressão existencialista e que o pós-guerra aumentou em número e opulência a classe média, o que provocou ainda mais o afastamento dos mais necessitados da influência política. Assim, a primeira década pós-Segunda Guerra Mundial é marcada por um clima político opressivo e aterrorizante, que, segundo Riesman, foi causado pela Guerra Fria nessa realidade caótica de medo e perseguição na sociedade norte-americana, que chega a alcançar um limite quase de intensidade histórica. (apud Finkelstein, 213).

Este período tem como marco inicial o inflamado discurso do senador Joseph McCarthy em fevereiro de 1950, no qual ele afirmou ter o nome de duzentos e cinco comunistas que trabalhavam no Departamento de Estado Norte-Americano. Segundo o subsecretário John

Peurifoy, todos os que foram considerados como ‘algum tipo de risco’ para a segurança do departamento foram forçados a sair, encontrando-se entre estes 91 homossexuais.

A primeira resposta de Tennessee Williams a esse período foi a peça *Camino Real* de 1953, denunciando a demagogia fascista do senador Joseph McCarthy, que se espalhava por todo país. O crítico Balakian, na análise que fez de *Camino Real* e dos anos cinquenta, afirma que a peça é uma alegoria sobre o estar aprisionado em um estado fascista e sobre o modo como a personagem principal, *Kilroy*, tentava incessantemente escapar do sufocante *Camino Real*. Segundo Balakian, esta peça é sem sobra de dúvidas “the most egregiously misunderstood” (67), entre tantas outras peças do mesmo período.

O conflito com a realidade é um tema muito recorrente em todo o cânone de Williams. Aliás, *Camino Real* é sem sombra de dúvidas mais um sinal que Williams nunca esteve interessado em realismo, assim como também é mais uma de suas tentativas para libertar o teatro norte-americano de uma vez por todas de seu conservadorismo. Apesar desse seu fracasso de aceitação pelo público, *Camino Real* é uma peça que bem exemplifica toda a amplitude criativa de um escritor que não tinha medo de arriscar novas formas em sua arte.

Em *Cat on a Hot Tin Roof*, a exploração de relações intrafamiliares em crise é uma espécie de desabafo. Williams usa as personagens para demonstrar sua decepção com a hipocrisia da sociedade, como podemos perceber num trecho em que *Big Daddy* conversa com *Brick* sobre essa mesma sociedade:

“Ain't that mendacity? Having to pretend stuff you don't think or feel or have any idea of? Having for instance to act like I care for Big Mama! - I haven't been able to stand the sight, sound, or smell of that woman for forty years now! - even when I laid her! - regular as a piston ...” (Williams, *CHTR* 941)

Percebemos então o subjetivismo e as angústias da década, aqui exibidas nesta peça de Williams, na qual ele nos dá somente um indicador dos papéis que as personagens exercem na sociedade naquele momento, sem aprofundar o mundo exterior. Ele afasta-se dos temas político-sociais e aproxima-se cada vez mais de seu caótico universo das relações intrafamiliares perversas entre as personagens, que em muito refletem as suas angústias no mundo pós-guerra em que habita.

A alienação social com toda a degeneração, a desilusão e a própria representação de excesso de violência, prostituição, homossexualidade, e a brutalidade física são características marcantes do período pós-Segunda Guerra Mundial, até ao final da década de 50. A postura de Williams diante a homossexualidade é controversa, pois ao mesmo tempo que o autor se sentia impelido a escrever sobre esse tema, sendo parte desse grupo de “subversivos,” seguia o apelo social homofóbico da época ao retratar essa prática de forma depreciativa, uma vez que precisava que o seu trabalho fosse aceite pelo público. O reflexo dessa situação pode ser entendido como uma homofobia internalizada pelo autor, que não conseguia desvencilhar-se do julgamento social, conforme acredita o crítico Michael Hooper (80).

Em *Cat on a Hot Tin Roof*, seguindo a linha de raciocínio reveladora de sua própria opção sexual que interliga as suas peças, percebemos que Williams aumenta mais uma vez a sua exposição. Além das insinuações homossexuais entre Skipper e Brick, ficamos a saber que as mais ricas e produtivas terras que Big Daddy agora possui pertenceram a um casal de homossexuais: Jack Straw e Peter Ochello.

Não foi somente Williams a abordar o controverso tema da homossexualidade no teatro. Lilian Hellman também já o tinha feito há mais de 20 anos, como podemos ver na peça *The Children's Hour*, de 1934, que ainda é encenada nos dias de hoje. Mas o contexto histórico nos Estados Unidos da América em que os homossexuais estavam inseridos foi mais agravado no pós-guerra, não lhes concedendo ao menos o direito à sua própria sexualidade, e muito menos à

felicidade. Sem dúvidas que esse clima de histeria foi intensificado pelo Senador McCarthy com seu discurso em West Virgínia, assim, as ‘purgas’ a homossexuais permaneceram como uma política do governo norte-americano até aos anos 70.

Outro fator importante nesta peça é o modo como Williams descreve as ações do Reverendo Tooker, sempre a bajular e/ou insinuar algo para conseguir doações para a sua igreja. Na figura de Big Daddy existe uma animosidade marcante quanto à presença do Reverendo hipócrita em sua casa. Esta foi a maneira que Williams encontrou para criticar o “religious revival” da década de 50.

O “religious revival” foi um movimento em que as famílias se voltaram para a igreja na esperança de encontrarem a normalidade após os horrores causados pela Segunda Grande Guerra. Assim, uma parte crescente da vida literária e intelectual da época compreendia a religião como uma solução para toda a alienação que se infiltrava na sociedade, deixando de lado os dilemas existencialistas que questionavam o papel do homem na sociedade, ou seja, deixando que a religião ditasse os seus próximos passos.

Durante a década de 50, a Legião da Decência da Igreja Católica, juntamente com o *Hays Code*, ganha mais força e começa a perseguir e censurar qualquer coisa que esteja fora dos padrões por si estabelecidos. Toda essa perseguição a comunistas e a homossexuais aconteceu durante uma parte do Governo Truman e do Governo Eisenhower. Procuravam, dessa maneira, desacreditar qualquer oponente ao governo, acusando, denunciando, atacando, ou perseguindo um indivíduo ou grupo como comunista, socialista, marxista, estalinista, anarquista, ou simpático para com essas ideologias até ao início dos anos 60.

“As you have observed by now,” he informed Audrey, “I have only one major theme for all my work which is the destructive impact of society on the sensitive, non-conformist individual.” (Leverich 333)

É com esse pânico moral despertado na cultura americana dominante na época que essa política *anti-gay* viria a durar aproximadamente vinte e cinco anos, afetando a vida de inúmeras pessoas. Tennessee Williams teve seu universo criativo direcionado dentro desse contexto. Como se já não tivesse sido o suficiente o facto de ter sofrido com uma educação distante e rígida do pai e ter tido os conceitos do puritanismo cristão tatuados em seu âmago pelo avô materno, ficamos a conhecer um indivíduo extremamente controverso que se satisfazia a ver sofrer os seus protagonistas, que fogem do padrão de moralidade estabelecido, como se estivesse a expiar os seus próprios pecados.

O primeiro ato desta peça inicia-se com Maggie e Brick a discutir dentro do quarto que um dia pertenceu ao casal de homossexuais, Jack Straw e Peter Ochello. É uma clara tentativa de Williams em tentar mostrar a normalidade de um casal homossexual dormindo no mesmo quarto durante este período de ‘purgas’ anti-gays nos Estados Unidos da América.

Apesar da indiferença de Brick para com Maggie, ela continua a insinuar-se e a tagarelar sem parar, até que toca no nome de Skipper. Brick deixa a muleta cair e levanta a voz. Williams usa este simbolismo para evidenciar que Brick usa o álcool para entorpecer as emoções, – o álcool é uma muleta emocional.

A conversa continua e Williams pouco a pouco apresenta as outras personagens da trama. O número de entradas e saídas de cena de várias personagens, claramente denota uma tentativa de Williams em exibir a dinâmica dessa família e a sua relação caótica. Finalmente, depois de todos os subterfúgios criados por Williams, as personagens chegam ao ponto de discutir o acordo a que chegaram para permanecerem casados após a morte de Skipper:

“Maggie: This time I’m going to finish what I have to say to you. Skipper and I made love, if love you could call it, because it made both of us feel a little bit closer to you.” (Williams, *CHTR* 909).

Maggie também aborda a maneira como Skipper e Brick pareciam ter um relacionamento que era mais do que uma simples amizade. A insinuação maldosa de Maggie deixa Brick furioso. Esta cena mostra como Williams exibia a homossexualidade nas suas peças: no mesmo instante revela-a e ataca-a. Maggie ainda afirma que Skipper nutria por ele um desejo e que foi esse desejo que o matou.

Tal como em *A Streetcar Named Desire*, quando Blanche confronta Allan Grey e questiona a sua sexualidade, também Maggie, quando confronta Skipper, exige que ele pare de amar seu marido ou se lhe declare: “SKIPPER, STOP LOVIN’ MY HUSBAND OR TELL HIM HE’S GOT TO LET YOU ADMIT IT TO HIM – one way or another! (Williams, *CHTR* 911)

Nesta cena, Williams usa a descrição do episódio da relação entre Maggie e Skipper para demonstrar que não há escapatória para a natureza homossexual. A personagem ‘subversiva’ teria que ser sacrificada seguindo um ritual imolador que Williams sempre praticou em relação aos párias que criou. Contextualizar esta peça na história norte-americana é de suma importância, pois, segundo Hirsch, retratar uma personagem ‘pervertida’ neste período de ‘pre-gay liberation’ deveria ser o suficiente para justificar o suicídio de Skipper durante aquele período turbulento que a sociedade norte-americana atravessava. (cf. 48)

Maggie assume sua sordidez perante Brick e não entende o porquê de as pessoas tentarem fingir ser boas, pois, segundo ela, somente os ricos e os bem-de-vida podem dar-se ao luxo de serem bons dentro dos padrões morais convencionais da sociedade. Todos os outros têm que se curvar de uma forma ou outra para sobreviver.

As peças de Williams normalmente têm apenas um cenário, como podemos notar em diversas obras suas. *Cat on a Hot Tin Roof* vai decorrer somente neste quarto, que outrora pertenceu ao casal homossexual. O segundo ato começa com toda a gente a entrar no quarto de Brick e Maggie para terminar a celebração do aniversário de Big Daddy, pois Brick magoou o tornozelo e não pode caminhar normalmente. O clima festivo da multidão que invade o quarto

com os diálogos a sobrepor-se dão o tom. Em certo momento, somente permanecem no quarto Brick e Big Daddy, tentando estabelecer um diálogo, o que tem sido uma das coisas mais difíceis entre os dois. Do mesmo modo que Williams não conseguia dialogar com Cornelius (seu pai), também Brick e Big Daddy não conseguem comunicar. Big Daddy fala das suas conquistas e ao mesmo tempo aponta os erros que o filho comete; descreve as crianças mendicantes em Barcelona como animais esfaimados, “the children running over those bare hills in their bare skins beggin’ like starvin’ dogs with bowls and screeches...” (Williams, *CHTR* 929).¹⁴

A conversa continua, mas Brick interrompe-o, pois normalmente essas conversas não chegam a lugar algum. Brick começa a falar do clique que precisa ouvir para ficar em paz, um clique mecânico.¹⁵ O circunlóquio continua até que Big Daddy exige saber o motivo pelo qual Brick tem bebido tanto após a morte de Skipper. Após o silêncio causado pela pergunta de Big Daddy, Brick questiona-o sobre o que ele está insinuando relativamente à sua amizade com Skipper. Afinal, não é somente Big Daddy que insinua, mas toda a família acredita que havia algo de diferente naquela amizade, até porque o colocaram no quarto que outrora pertenceu a Jack Straw e Peter Ochello.

Brick: Oh! Maybe that’s why you put Maggie and me in this room that was Jack Straw’s and Peter Ochello’s, in which that pair of old sisters slept in a double bed... (William, *CHTR* 945/946)

Na voz de Big Daddy, Williams tenta mostrar que não havia somente incompreensão para com os homossexuais na sociedade, contrariando a histeria generalizada da época. Sendo que foram eles, Jack Straw e Peter Ochello, a dar a Big Daddy a oportunidade de se tornar dono dos

¹⁴ As mesmas crianças famintas que iremos reencontrar em *Suddenly Last Summer*, porém a exercer um outro papel.

¹⁵ Blanche escutava a *Varsouvianna* nos momentos de tensão e somente com o estampido do tiro que Allan Grey desferira é que a música parava.

vinte e oito mil acres da mais produtiva plantação daquele lado do Vale do Nilo. Contudo, Brick revolta-se com a insinuação, porque para ele isso é algo inconcebível. Esse desajustamento sexual de Brick é sem dúvidas o cerne da trama de *Cat on a Hot Tin Roof* e o público fica preso a esse questionação, que passa a ter tanta importância quanto o cancro que está a matar Big Daddy.

Brick conta a Big Daddy toda a história sobre o modo como Maggie desafiou Skipper a ir para a cama com ela com o objetivo de provar que não era homossexual e fracassou. Brick culpa-se por não ter atendido a última chamada de Skipper antes do suicídio. Como Skipper foi consumido pelos desejos ‘degenerados’ que sentia por Brick, é essa culpa que o consome. Após expor-se perante o pai, Brick desvenda toda a farsa sobre os exames que Big Daddy fez na clínica e que realmente ele estava com os dias contados. Afinal,

“Mendacity is a system that we live in. Liquor is one way out an’ death’s another... Maybe it’s being alive that makes them lie, and being almost not alive makes me sort of accidentally truthful – I don’t know but – anyway – we’ve been friends... - and being friends is telling each other the truth...”

(Williams, *CHTR* 953)

Termina assim o segundo ato, com Big Daddy a deixar o quarto e esbravejando contra os hipócritas que o cercam, “yes, all liars, all liars, all lying dying liars” (Williams, *CHTR* 954). Fala devagar para demonstrar uma revolta intensa enquanto sai de cena.

O terceiro ato inicia-se sem a passagem de tempo. Neste ato, Williams explora ao máximo a hipocrisia das relações intrafamiliares. Todos procuram Big Daddy – Mae, Big Mama, Gooper, Maggie. O momento é propício para a ‘verdade’ sobre a saúde de Big Daddy seja contada a Big Mama. Brick, para que ninguém fique desapontado, assim que entra no quarto vai direto preparar mais um *drink*, pois, como ele mesmo afirma, ainda não ouviu o clique que lhe traz paz. O ambiente é um tanto cômico e caricato. Exagero é mais uma das marcas que Williams aplica às

suas personagens. Finalmente reunidos, o espetáculo da partilha iniciado por Gooper e pela esposa começa.

Podemos também perceber como Williams aplica seu próprio ressentimento para com o pai ao usar Gooper. Afinal, Big Daddy prefere o bêbedo Brick a ele, assim como seu pai Cornelius Coffin Williams sempre o preteriu por Dakin.

Na primeira versão do terceiro ato, Big Daddy não mais aparece, toda a avareza e hipocrisia cabem somente a Gooper e Mae, que tenta vilificar Brick e seu vício. Maggie *the Cat* acaba por revelar que está grávida com o objetivo de pôr fim às esperanças do casal Gooper/Mae. O ato termina com gritos de dor de Big Daddy, enquanto Maggie e Brick entendem-se para tornar a mentira do herdeiro em verdade. Maggie apaga as luzes e somente uma “rose silk lamp” é desligada por último. Durante a peça, Maggie tem um diálogo que representa sua resiliência até ao final.

“—What is the victory of a cat on a hot tin roof?

— I wish I knew... Just staying on it, I guess, as long as she can.”

(Williams, *CHTR* 892/893)

É notório que *Cat on a Hot Tin Roof* tem dois terceiros atos escritos. A segunda versão estreou na Broadway, sob a influência de Elia Kazan. Williams reescreveu o terceiro ato e possivelmente foi esta influência que fez em que *Cat on a Hot Tin Roof* fosse considerada uma das melhores obras escrita pelo autor. Apesar de ambos os atos não abordarem a morte de Skipper e seus desejos ‘subversivos’, nesta segunda versão Williams torna Maggie mais humana e agradável ao público e não tão *catty* como ele costuma descrevê-la. Big Daddy também regressa ao palco para encerrar a disputa sobre suas terras, pois segundo Kazan, ele era uma personagem muito importante para não voltar ao palco depois do término do segundo ato. O próprio Williams afirma que talvez tenha sido essa intervenção de Elia Kazan e a sua visão de palco que tenham tornado a peça no sucesso que foi.

2.4. *Suddenly Last Summer*, 1958

Tennessee Williams, “our national poet of the perverse, the man whom we pay to have our nightmares for us” (03). Assim começou o crítico Foster Hirsch o seu comentário relativo a Williams e à sua obra no livro *A Portrait of The Artist: The Plays of Tennessee Williams* (1979). Atento ao sentido poético de ritmo, imagem e simbologia do autor, Hirsch analisa a obra de Williams e o modo como ele utiliza seus símbolos mais elaborados em seu cânone.

Suddenly Last Summer, uma peça de um ato e 4 cenas, estreou em 1958, após severas críticas feitas a *Catholic Church’s Legion of Decency* a *Baby Doll*, de 1956, e a *Orpheus Descending*, de 1957. *Suddenly Last Summer* tem o símbolo da *Venus flytrap* como destaque, uma planta insetívora que representará a natureza devoradora do protagonista na sociedade que o rodeia.

Suddenly Last Summer irá trazer para o público a maior exposição de Williams ao abordar a homossexualidade mascarada em peça de cunho moralizante, como afirmou a maioria da crítica especializada da época. Como já foi referido anteriormente, o crítico Alan Sinfield considera esta obra como a mais homofóbica de Williams. Contudo, se tivermos em consideração o contexto histórico norte-americano, com as ‘purgas’ anti-gays, a Guerra Fria e toda uma histeria generalizada que estava entremeada na sociedade americana da época, entender esse universo de exposição traçado pelo autor torna-se uma tarefa mais clara.

A peça decorre integralmente no jardim tropical de Sebastian Venable, uma *well-groomed jungle* como afirma a personagem Doutor Cukrowicz ainda na primeira cena.

Sebastian é o foco principal da trama apesar de não aparecer na história pois já tinha sido assassinado. Ele é primeiramente descrito e apresentado à plateia por sua mãe, Violet Venable, e em seguida por sua prima Catherine Holly, as personagens principais da trama. Dr. Cukrowicz, ou Dr. Sugar como prefere ser chamado, é o ponto de apoio entre as duas protagonistas da obra. A mãe de Catherine, o seu irmão George, a Sister Felicity e a Miss Foxhill têm papéis secundários.

“The set may be as unrealistic as the décor of a dramatic ballet. It represents part of a mansion of Victorian Gothic style in the Garden District of New Orleans on a late afternoon, between late summer and early fall. The interior is blended with a fantastic garden which is more like a tropical jungle” (Williams, *SLS*, 101).

Violet Venable, mãe de Sebastian, recebe o Dr. Sugar que já a esperava no jardim de sua casa. Ela conduz a primeira parte da narrativa, apresentando a vida e obra de seu filho ao Doutor, antes de revelar as suas verdadeiras intenções para com ele. Fala de suas viagens com o filho e como eram recebidos em todo o lugar como um casal eternamente jovem: “Sebastian and Violet, Violet and Sebastian have taken a house at Biarritz for the season,’ and every appearance, every time we appeared, attention was centered on us!” (Williams, *SLS* 111).

Mrs. Venable aproveita também para falar de sua obra poética; afinal para ela, não se pode separar a vida de um poeta da sua obra. Quando o Dr. Cukrowicz examina o ténue volume de poemas de Sebastian, onde pode ler-se “Poem of Summer” gravado em letras douradas, Violet Venable explica que a cada ano ele escrevia/paria um poema, enquanto os outros nove meses eram somente a gestação do mesmo. Williams usa da ambivalência

do discurso entre o Dr. Sugar e a Violet para insinuar que a obra de seu filho possuía a dificuldade e a complexidade de criar vida e pari-la.

Violet tira proveito da situação para fazer um relato a respeito do episódio grotesco que vivenciaram nas ilhas Encantadas nos Galápagos, onde ela e Sebastian presenciaram a luta pela sobrevivência das tartarugas-marinhas recém-nascidas que, ao tentar alcançar o mar, foram na sua maioria devoradas pelas aves predadoras que as sobrevoavam, atacando-as para comer as suas entranhas, de acordo com Sebastian. Ele procura Deus e encontra essa exibição de selvajaria na natureza, percebendo-a como a crua imagem do Criador; como “the truth about the world we live in” (Hirsch 56).

Violet mostra-se primeiramente hesitante para declarar o real objetivo do filho com essa experiência, mas como o Dr. Sugar relata a sua visão e busca de Deus, sente-se mais confiante em expor-se, após ouvir o episódio em que ele opera o cérebro de uma jovem que estava internada na área de pacientes violentos no hospital em que trabalha, o Lion’s View. Como resultado, a jovem deixou de proferir obscenidades. Violet declara então suas verdadeiras intenções em calar as obscenidades que Catherine insiste em contar a quem quiser ouvir.

Um outro momento importante nesta cena é quando o Dr. Cukrowicz questiona Violet a respeito da vida privada de seu filho Sebastian. Ela assertivamente declara que seu filho era casto, e que levava uma vida celibatária:

“Sebastian, was chaste. Not c-h-a-s-e-d! Oh, he was chased in that way of spelling it, too, we had to be very fleet-footed I can tell you, with his looks and his charm, to keep ahead of pursuers, every kind of pursuer!” (Williams, *SLS* 110)

Esta afirmação leva a crer que a intenção de Williams era estabelecer uma dualidade de versões entre as protagonistas quanto à personalidade de Sebastian e confundir a plateia.

Outra citação desta obra que é bastante conhecida, demonstra como Williams emprega a sua capacidade de tecer simbolismos para demonstrar como Violet se enxerga perante a sociedade, tentando induzir a plateia a acreditar que ela e o filho Sebastian eram seres superiores a todos os que os cercavam.

“Most people’s lives – what are they but trails of debris, each day more debris, more debris, long, long trails of debris with nothing to clean it all up but, finally, death... [We hear lyric music]

My son, Sebastian, and I constructed our days, each day, we would – carve out each day of our lives like a piece of sculpture. – Yes, we left behind us a trail of days like a gallery of sculpture! But, last Summer – “(Williams, *SLS* 111).

Suddenly Last Summer é uma peça escrita num período em que Williams estava extremamente deprimido após o fracasso de *Orpheus Descending*, como é notado por alguns críticos. Contudo, esta obra possui um enredo sólido, e é desenvolvida como um mistério, alimentando-nos pouco a pouco com fragmentos do inominável evento ocorrido.

Na altura da estreia da peça, Williams fez a seguinte declaração: “Truly, egos eat egos, personalities eat personalities... The human individual is a cannibal in the worst way... In *Suddenly Last Summer* it was more symbolic than actual.”¹⁶ Assim, Williams usa Sebastian para expor a sua opinião sobre como ele compreende a perversidade do mundo que habita.

¹⁶ Em entrevista com Whitney Bolton, *New York Morning Telegraph* – Janeiro 26, 1959.

A primeira cena termina com a chegada de Mrs. Holly, mãe de Catherine e do seu irmão, George. Catherine chega logo a seguir com a Sister Felicity do hospital Saint Mary's, mas não antes de Violet expor suas verdadeiras intenções sobre o que deseja que seja feito a Catherine. Ela exige ao Dr. Cukrowicz a opere e a torne incapaz de balbuciar o que quer que seja.

“the Sebastian Venable Memorial Foundation to subsidize the work of young people like you that are pushing out the frontiers of art and science, but have a financial problem. You have a financial problem, don't you, Doctor?”
“(Williams, *SLS* 113).

Ainda assim, mesmo com o Doutor a tentar explicar que a natureza das suas pesquisas e suas operações ainda não apresentam resultados suficientemente bem sucedidos e como consequência poder levar a incapacidade parcial e/ou total de quem for submetido a esse tipo de procedimento, Violet insiste na sua intenção de querer calar Catherine de uma vez por todas, de forma a poder preservar a reputação de seu filho, custe o que custar, mesmo que para isso seja necessário extirpar a mórbida história do assassinato de Sebastian com a perícia cirúrgica do Doutor Sugar. Essa é a crítica social que Williams estabelece contra a sociedade que compra tudo e todos, incluindo o silêncio de Catherine. A plateia quer ouvir a história sobre o homossexual, mas também quer calá-la.

O crítico Kevin Ohi¹⁷ publicou uma análise da versão cinematográfica de *Suddenly Last Summer* que teve o guião adaptado por Gore Vidal (também amigo pessoal de

¹⁷ Kevin Ohi é um crítico e professor no Boston College de teoria literária e de romances ingleses e norte-americanos do século XIX e XX.

Williams), que, apesar de trazer muitas diferenças em relação ao texto original, também proporciona muitos esclarecimentos por trás da trama que Williams engendrou.

A adaptação produzida por Gore Vidal desagradou a Williams, pois ele empregou muito do realismo comercial e do sensacionalismo ‘pulp’ que era comum aos filmes produzidos em Hollywood na época. Gore Vidal acrescentou elementos à trama que a torna ainda mais autobiográfica. Como exemplo, podemos citar o termo ‘dementia preacox’, que foi o primeiro diagnóstico que Rose Isabel recebeu durante o seu primeiro internamento e que, entretanto, não aparece na peça teatral. Ohi esclarece o seu ponto de vista, apoiando a sua teoria nas descobertas de um renomado psiquiatra norte-americano, Leopod Bellak (1916 – 2000): “often characterized by an almost autistic inward turning of the psyche, dementia preacox in Bellak’s account is a failure of the reality principle, an acquiescence to the mad fantasies of a deluded inner world” (30).

Apoiado neste princípio, Ohi faz a associação entre Catherine e Rose e esclarece o modo como Tennessee expõe esse drama familiar e como com isso procura resgatar Catherine do destino que a Rose foi imposto numa trama que explicita a relação entre a loucura e o desejo. Violet tenta fazer com que o doutor chegue à conclusão que o balbuciar das obscenidades de Catherine é um sintoma que evidencia a esquizofrenia e não a sórdida realidade que envolveu o assassinato grotesco de Sebastian.

Após o término da primeira cena, Williams começa a explorar a avareza das relações intrafamiliares quando descreve as atitudes de Mrs. Holly, a mãe de Catherine e de George. Estavam ansiosos por receber a herança deixada por Sebastian em testamento. Para isso, Mrs. Venable impõe que eles assinem a autorização que permitirá que o procedimento cirúrgico (lobotomia) seja realizado. Violet, através da promessa de uma

vultosa doação ao Dr. Cukrowicz e ao hospital Lion's View, tenta coagi-lo para que ele execute a arriscada cirurgia no cérebro de Catherine como a única maneira de apagar o episódio macabro da morte de seu filho de uma vez por todas. "That may be, may be not, but after the operation, who would believe her, Doctor?" (Williams, *SLS* 114) é o argumento que Violet sustenta.

A segunda cena começa logo após Catherine esbarrar com o Doutor Sugar a caminho do pátio, onde ela corre para a mesa e pega um cigarro. Sister Felicity tenta impedi-la e começa uma perseguição caricata que termina sob ameaças da freira e um cigarro aceso a ser apagado na palma de sua mão. "Catherine: I'm sick, I'm sick! – of being bossed and bullied!" (Williams, *SLS* 117).

Catherine conclui que seu destino, até então incerto, se começa a delinear quando descobre que o jovem doutor exerce a sua medicina inovadora num hospital para doenças mentais e que terá sua sorte selada por ele. A tensão desse encontro, que irá marcar o seu destino, faz com que Catherine comece a balbuciar a sua história novamente, como se estivesse desconectada da realidade.

"We were going to blonds, blonds were next on the menu... Cousin Sebastian said he was famished for blonds, he was fed-up with the dark ones and was famished for blonds... Fed up with the dark ones, famished for the light ones: that's how he talked about people, as if they were – items on a menu."
(Williams, *SLS* 118).

Este diálogo revela a natureza devoradora de Sebastian, um predador que tratava os jovens como itens de um menu. Williams também tinha a sua imagem associada à de um predador, tal como Sebastian, e assim era considerado por muitos de seus amigos e

críticos, tais como John Lahr, Foster Hirsch, C. W. Bigsby, John M. Clum e tantos outros. Ele puniu Sebastian por se querer punir a si mesmo, pois ele era como o devorador e o deus pagão que foi consumido nesta peça.

Neste mesmo período de sua vida, entre os anos 1955 e 1958 aproximadamente, Williams experimentou algumas sessões de psicanálise. Muitos críticos afirmam que o resultado dessas sessões o tinham levado a partilhar detalhes mais íntimos da sua própria história. O próprio Hirsch relata que na época Signi Falk, um dos mais ferrenhos críticos de Williams, acusou-o com a seguinte declaração: “Williams has carried his private symbolism to incredible extremes when he would make a decadent artist and aging homosexual ... whose sexual perversion extended to younger and younger boys ... a symbol to represent men of our times.” (apud Falk 58).

Williams, por outro lado, declarou que a peça e a violência chocante funcionou para ele como uma catarse, em resultado da análise a que estava a ser submetido. Williams conclui a segunda cena com extremo simbolismo nas palavras de Catherine: “We’re all of us children in a vast kindergarten trying to spell God’s name with the wrong alphabet blocks!” (Williams, *SLS* 119).

A terceira cena inicia-se com o melhor que o termo ‘*Camp*’ pode trazer, principalmente com a exagerada maneira de descrever as personagens na peça. Tudo extrapola os limites de uma situação minimamente credível. O termo ‘*Camp*’ possui diversas definições específicas expostas por vários críticos, e desde meados do século XX que está firmemente associado às subculturas homossexuais na América do Norte e na

Europa. Susan Sontag¹⁸, no ensaio *Notes on 'Camp'* (1964), considera que o termo está ligado a maneirismos exagerados e a uma perspectiva estética de estilo e sensibilidade associados a algo que se torna apazível exatamente por ir em direção contrária ao que são considerados os padrões de beleza ou moda. Nas palavras de Sontag: “indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration... something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques” (31). Esses excessos tornaram *Suddenly Last Summer* um ‘camp’ clássico.

Logo neste início de cena, Mrs. Holly, a mãe de Catherine e George, entram em cena e questionam as razões de Catherine em fazer o que está a fazer, tentando colocar a culpa em Catherine pelo tipo de vida que levavam, sempre à espera das migalhas que lhes eram atiradas por Violet. Williams tece deste modo uma clara crítica às relações intrafamiliares, demonstrando a falta de empatia para com os seus familiares neste período de sua vida. Mrs. Holly e George em nada se preocupam com o destino de Catherine. A única preocupação é a quantia a ser herdada. Afinal, Catherine, ou *Sister*, como a mãe a costuma chamar, terá que fazer somente uma pequena cirurgia na cabeça que, segundo eles, é tão simples quanto retirar as amígdalas.

“George: I’m sorry, Cathie, but you know we NEED that money! Mama and me, we – Cathie? I got ambitions! And, Cathie, I’m young! – I want things, I need them, Cathie! So, will you please think about Me? Us?” (Williams, *SLS* 123)

¹⁸ Susan Sontag, uma escritora norte-americana premiada diversas vezes, incluindo o *National Book Award* em 2000, escreveu e publicou *Notes on 'Camp'* em 1964 pela primeira vez no *Partisan Review*, uma revista que abordava literatura, política e cultura na cidade de Nova Iorque.

Num outro estudo editado pelo crítico John M. Clum, Rubin e Eve Sedgwick, críticos e antropólogos, relatam que a história se repete e demonstra que a mulher é usada como moeda de troca, seja por heterossexuais ou homossexuais, como acontece em *Suddenly Last Summer*, em que Catherine e Violet eram usadas por Sebastian como isco para conseguir seus parceiros e satisfazer os seus desejos ‘subversivos’. Catherine continua a ser moeda de troca, só que agora pela sua própria família, de maneira a que eles possam receber sua recompensa através do sórdido acordo de extirpar-lhe a verdade a qualquer custo. É esta maneira de criar as suas tragédias que torna a sua obra tão memorável.

O clímax e desenlace desta trama ocorrerá na quarta e última cena. As personagens estão todas reunidas na varanda, que é cercada pelo jardim-selva de Sebastian Venable, “a well-groomed jungle” como afirmou o Doutor Cukrowicz na primeira cena.

O Doutor Sugar começa a conduzir a cena do centro do palco e estabelece a maneira como tudo deve ocorrer. Enquanto Mrs. Violet Venable tece acusações a Catherine, ela dá indícios dos motivos que Sebastian escolhera para a última viagem. A troca de diálogo entre as duas esclarece a falta de laços afetivos naquele núcleo. Violet chega a fazer acusações quanto à moral de Catherine quando foi apresentada à sociedade, como era comum para as debutantes naquela época, sendo que ela não foi bem aceite na sua apresentação, tal qual Rose, que se dececionara durante os bailes em Knoxville em que fora apresentada por suas tias. Williams relata em seu *Memoirs* como Rose havia reagido à experiência de debutante: “she said, ‘Aunt Ella and Aunt Belle only like charming people and I’m not charming.’” (284). Afinal, Mrs. Violet Venable também poderia ser

associada à imagem das tias pelo lado do pai, já que ela e Sebastian estavam somente interessados em *charming people*.

Catherine, em resposta às acusações lançadas por Violet, tem um diálogo marcante para rebater a presunção de que eles (Sebastian e Violet) poderiam manipular a verdade, criticando a superficialidade da sociedade à sua volta.

“I can’t change the truth. I’m not God! I’m not even sure that He could,
I don’t think God can change truth! How can I change the story of what
happened to her son in Cabeza de Lobo?” (Williams, *SLS* 128).

Com as alterações durante a discussão, também o jardim-selva de Sebastian fica mais ruidoso com os recursos sonoplásticos já conhecidos do cânone de Williams. Catherine, já com os ânimos alterados, corre para o jardim. Doutor Cukrowicz segue-a e pede privacidade a fim de encontrar uma solução.

Enquanto o Doutor conversa com Catherine no jardim, ele descobre que Sebastian não levou a mãe para a última viagem de verão, pois ela havia sofrido um derrame e, como parte de seu lado esquerdo havia ficado comprometido, ele não poderia usá-la como isco para atrair jovens para satisfazê-lo.

“Yes, we all use each other and that’s what we think of as love, and not being
able to use each other is what’s – hate...” (Williams, *SLS* 131).

Catherine declara então que tinha tentado impedir que Sebastian levasse avante a ideia de sacrificar-se a um deus terrível e cruel, tal qual o encontrado por ele nas ‘Encantadas’. Após essa imagem de martírio que Sebastian buscava, Catherine relata como acabou por ser levada por Sebastian na última viagem de verão quando ele a resgatou após uma alteração num baile de Mardi Gras. Depois desse episódio, como ela

mesmo narra, começou a escrever um diário em terceira pessoa. Há um distanciamento relativamente à realidade, que se acentua com a viagem na companhia de Sebastian.

Doutor Cukrowicz, devido à consternação de Catherine, aplica-lhe uma injeção que supomos que fosse um sêrum da verdade e chama-a para o centro do palco novamente, agora, porém para contar toda a verdade sem nenhum subterfúgio. Afinal, ela encontra-se sob efeito de um tipo de medicação que facilitará contar a verdade dos factos.

“Catherine: Then one day, a few days after we stopped going out to the beach – it was one of those white blazing days in Cabeza de Lobo, not. Blazing hot blue one but a blazing hot white one.” (Williams, *SLS* 141).

No momento em que Catherine inicia o seu relato sobre o que aconteceu no incidente com Sebastian, as luzes do palco começam gradualmente a brilhar sobre ela, enquanto Mrs. Venable começa a desaparecer nas sombras, um efeito simbólico que leva a plateia a perceber que a loucura de Catherine está sendo gradualmente transferida para Violet. O relato chega ao ponto em que fica claro como Sebastian usa Catherine. O Doutor surpreende-se quando finalmente percebe como Sebastian a usava para excitar e atrair possíveis parceiros sexuais para ele, assim contradizendo toda a versão da história que Violet havia relatado sobre a castidade de seu filho no início da peça.

Esse é o ponto de viragem principal em que a plateia é apanhada de surpresa numa reviravolta que somente Tennessee Williams poderia providenciar. Afinal, como o próprio Hirsch já havia assinalado, ele era o “national poet of the perverse, the man whom we pay to have our nightmares for us.” (Hirsch 3)

“Catherine: There were naked children along the beach, a band of frightfully thin and dark naked children that looked a flock of plucked birds, and they would come darting up to the barbed-wire fence as if blown there. By the wind, the hot white wind from the sea, all crying out, ‘Pan, pan, pan!’” (Williams, *SLS* 142).

À medida que a narrativa de Catherine prossegue, ela dá a entender que as atitudes de Sebastian nunca foram castas ou puras como Mrs. Venable queria preservar a qualquer custo, mesmo que tal fosse conseguido através de uma lobotomia, retirando todo e qualquer resquício da verdade contada por Catherine. A trama conclui-se e Sebastian consegue sacrificar-se, como já era o seu objetivo.

“When we got back to where my Cousin Sebastian had disappeared in the flock of featherless little black sparrows, he – he was lying naked as they had been naked against a white wall, ... – They had devoured parts of him.” (Williams, *SLS* 147).

Williams faz o seu mártir pagar o preço cobrado pela sociedade ao fugir dos padrões morais estabelecidos, assim como fez a muitos outros. Contudo, Sebastian é o que assume o papel mais controverso, o de ser um protagonista homossexual num período tão caótico de caça aos ‘subversivos’ na história dos Estados Unidos da América, que Williams exhibe em seu cânone durante seu período criativo entre 1944 a 1961.

Há uma dicotomia entre sexo e morte, sagrado e profano, e toda uma complexidade simbólica das cores na peça, como podemos ver na descrição inicial do Jardim. O mesmo encontramos na cena final, em que a cor branca representa um fator de purificação, levando ao desfecho da trama com o devorador sendo devorado.

A ideia do canibalismo explorada em *Suddenly Last Summer* já havia sido testada num conto intitulado *Desire and the Black Masseur* (1946). Os críticos do cânone de Williams sabem que ele costumava testar as suas ideias em contos e poesias, onde tinha mais liberdade, antes de as empregar nas suas peças. O crítico Clum comprova que Sebastian é o mártir que mais se aproxima das personagens de suas peças mais antigas. Ele afirma ainda: “Williams insistently forged a space, however tentative, for the presentations of the homosexual.” (130), mesmo que esses párias sofressem sempre mortes grotescas por ele criadas.

A relação de *Suddenly Last Summer* com *Desire and The Black Masseur*, um conto que foi escrito pouco antes de *A Streetcar Named Desire*, vai evidenciar a preferência de Williams pela palavra *DESIRE*, ligando-a persistentemente aos temas de culpa e de reparação.

Anthony Burns, personagem principal desse conto, tem por desejo ser engolido, uma sensação que ele somente consegue alcançar quando está na escuridão dentro das salas de cinema, “where the darkness absorbed him gently so that he was like a particle of food dissolving in a big hot mouth” (cf. Clum 131). Essas idas ao cinema já são conhecidas desde *The Glass Menagerie*, quando Amanda Wingfield questiona Tom. Contudo, o que estabelece uma conexão mais clara com Sebastian de *Suddenly Last Summer* é o trecho abaixo.

“Then there is still another compensation. This one is found in the principle of atonement, the surrender of self to violent treatment by others with the idea of thereby clearing one’s self of his guilt. This last way was the one that Anthony Burns unconsciously had elected.” (Williams, *DTBM* 53)

O crítico Leverich, na biografia que escreveu de Williams, também refere que esta temática possivelmente começou a povoar o imaginário de Tom, durante um período em que passou uma temporada com seus avós em Clarksdale, longe de Saint Louis, que era para onde os seus pais se tinham recentemente mudado devido ao novo cargo assumido na fábrica *International Shoes Co.*

Segundo Leverich, durante esse período que Tom considerou um de seus favoritos aos seus nove anos, enquanto morou com seus avós, ele teve acesso à biblioteca do avô e a todos os clássicos, tendo selecionado os seus favoritos, como as histórias de aventura de Sir Walter Scott e as grandes e violentas peças de Shakespeare, em particular aquela que o fascinou mais, *Titus Andronicus*, que continha um episódio de canibalismo.

“Now he was able to go to his grandfather's bookshelves... and the great violent melodramas of Shakespeare. One that fascinated him in particular was *Titus Andronicus*, and he apparently found the cannibalism in this play so intriguing that later, in *Suddenly Last Summer*, he employed it as a metaphor to describe the way people in modern society consume one another.” (Leverich, 56).

Entretanto, apesar de Leverich nos dar os indícios de onde e quando Williams ficou intrigado com o canibalismo de *Titus Andronicus*, podemos abordar três outros críticos renomados em seus artigos sobre *Suddenly Last Summer*; Foster Hirsch, John M. Clum e Kevin Ohi para estabelecermos uma linha de pensamento nesta dissertação. Williams estreia três melodramas no final da década de 50: *Orpheus Descending*, em 1957, *Suddenly Last Summer*, em 1958 e *Sweet Bird of Youth*, em 1959. As três obras contêm

numerosas relações sensacionalistas de sexo e violência. Nas três peças Williams dramatiza a crueldade da sociedade para com seus *outsiders*.

Mas como suas outras peças não obtiveram o sucesso esperado, foi ao lançar *Suddenly Last Summer*, que ele estava a tentar recuperar de uma profunda decepção após o fracasso de público de *Orpheus Descending*. Williams surpreende-se com a recepção do público e da crítica para com *Suddenly Last Summer*, pois acreditava que seria “linchado”. “I thought I would be critically tarred and feathered and ridden of a fence rail out of the New York theatre”, como declarou ao *New York Times* a 8 de Março, de 1959.

O ciclo de nossa exposição completa-se com *Suddenly Last Summer*. Com sua publicação no final dos anos 50, muitos consideram que Williams surgiu como um dos precursores da revolução/liberação sexual que toma o mundo de assalto nos anos 60.

Conclusão

“All good art is an indiscretion.”

Tennessee Williams, *Memoirs*

O objetivo desta tese consistiu no estabelecimento de uma linha de exposição de desejos homossexuais, ou ‘subversivos’, dentro do cânone de Tennessee Williams. Podemos perceber que, desde o início, com o sucesso de *The Glass Menagerie*, ele tenta com as suas insinuações exibir-se/rebelar-se e expiar através de suas peças o que considera seus pecados. A relação com a temática homossexual, tão polêmica quanto contraditória durante as décadas de 40 e 50, permeia todo seu cânone. Aparece, porém, com indícios mais marcantes em peças que alcançaram maior sucesso, como em *A Streetcar Named Desire*, *Cat on a Hot Tin Roof*, e finalmente em *Suddenly Last Summer*, como podemos perceber com o gradual desenvolvimento dessa exposição.

A palavra “homossexual”, é interessante frisar, não se materializa verbalmente. No entanto, a imagem da perversão é latente, à medida que as personagens ridicularizam os homossexuais, ou expõem a sua opinião depreciativa. Essa perversão é coletiva e nunca encarada de frente pelas personagens. Há quem reconheça inúmeros sinais de uma certa estética *gay* na obra de Tennessee Williams. Em *The Glass Menagerie* vemos as constantes idas de Tom Wingfield ao cinema, suscitando a dúvida quanto ao modo como ele realmente se distraía, se era somente com os filmes, ou com os frequentadores do cinema. Vemos Blanche, em *A Streetcar Named Desire*, e seu casamento com o homossexual Allan Grey, que, segundo ela, não parecia em nada efeminado. Em *Cat on a Hot Tin Roof*, Brick Pollitt, consternado, anestesia-se com álcool por não ter aceitado a

homossexualidade de seu melhor amigo, e Big Daddy, com sua ascensão social graças ao facto de o casal homossexual lhe ter dado a oportunidade de trabalhar com eles. *Suddenly Last Summer* conta com Sebastian Venable, o poeta, símbolo de uma sociedade perversa, manipuladora e devoradora.

“It is the lack of what he desires most keenly that twists a man out of nature.” Nesta citação da peça *The Purification*, Williams demonstra como esses ‘unnatural desires’ são determinantes para justificar de que maneira a incompletude das suas personagens é o motivo principal para que elas procurem redenção. Esses desejos ‘não-naturais’ conduzem a ações condenáveis de acordo com a sociedade da época, criando e alimentando a culpa que devora as personagens, desde Tom Wingfield, passando por Blanche e Brick e, por último, ao ápice da expiação com o sacrifício de Sebastian Venable.

Numa entrevista, Williams corrobora a sua visão crítica da sociedade que o circunda. “People erect false values by not facing what is true in their natures, by having to live lies.” (cf. Paller 106). Essa temática está verbalizada na forte presença de Big Daddy e na hipocrisia que está instaurada em sua própria família na luta por seu espólio, antes mesmo de ocorrer o óbito.

Apesar de essa dissertação estar tão centrada na análise de quatro peças premiadas de Williams, é em *Desire and The Black Masseur*, escrito em 1946, pouco antes da estreia de *A Streetcar Named Desire*, que ele pela primeira vez traça um ciclo completo na personagem de Anthony Burns, começando com o desejo ‘subversivo’ inicial de Burns até o conduzir à sua redenção e sacrifício finais.

Williams claramente estabelece cada passo desse ciclo, apontando especificamente para o desejo de Burns, seu momento de descoberta desse desejo, sua percepção de culpa e, finalmente, como a expiação. Esse conto é a única obra em que Williams explica passo a passo esse procedimento. Apesar de outros trabalhos de Williams registarem situações similares à deste conto, essas outras obras não abordam essa metodologia didática, esse passo a passo que culmina na expiação final.

Talvez Williams tenha entendido que, pelo menos por uma vez, ele devesse estabelecer e concluir uma explicação sobre esse princípio de suma importância para o entendimento da sua visão de mundo e quiçá para a melhor compreensão de trabalhos futuros. Existem vários outros trabalhos de Williams que lidam com o princípio da culpa e expiação e que possuem uma descrição igualmente adequada do dilema das suas personagens, procurando e encontrando redenção, ainda que sem a necessidade ou qualquer tentativa por parte de Williams em explicar ou discutir os motivos que resultaram nas ações dessas personagens. A crítica Esther M. Jackson aproveita a narrativa de D. H. Lawrence, que exerceu grande influência em sua obra, para também analisar essa temática de Williams.

“D.H. Lawrence has commented that guilt is the residue of puritan heritage, and because of the influential puritan movement in America guilt has become one of the most persistent themes in American literature. Lawrence further states that few Americans have grown up without feeling the pain and pressures which the American Puritan and Victorian Heritage have exerted on them.” (Jackson 80)

Williams estabelece com *Desire and The Black Masseur* um manifesto que contém a sua visão da condição humana em seu universo. Este conto-manifesto é de grande importância para compreendermos o autor e sua condição.

"For the sins of the world are really only its partialities, its incompletions, and these are what sufferings must atone for"(Williams, *DTBM* 53) é uma das definições mais concisas que Williams já produziu sobre sua visão do ser humano. Ele acredita que o homem é de natureza incompleta assim como o seu universo. Ele insiste que não há nada que possa ser feito a esse respeito. A culpa humana é inerente a esse universo fragmentado e a existência consiste na expiação dessa condição que ele compreende como pecado.

Williams conclui ainda que, na sua concepção, o mundo está cheio de pessoas fragmentadas, falhadas, e que esse mundo nada mais é do que uma representação de pecados que devem ser expiados. Essas pessoas estão presas neste mundo, a necessitar de uma plenitude para entender seus dilemas, e sem isso somente adiam o fracasso inevitável. As personagens travam uma batalha perdida contra esse contexto devorador, numa fútil tentativa de superar suas situações desesperançadas. No final, todos sucumbem ao fracasso.

Para Williams, a realidade jaz despedaçada e, no universo fragmentado de seu teatro, novas imagens são colocadas juntas como num quebra-cabeças onde faltam peças. As imagens por ele criadas são compostas por fragmentos de verdades incompletas. Por essa incompletude podemos perceber a constante procura do subterfúgio, da magia, do encantamento, do lirismo do autor e a sua aversão à realidade.

Assim, podemos compreender o impacto do seu teatro em toda a sua ambiguidade, ao tratar a sua homossexualidade em tempos tão sombrios na América de Joseph McCarthy. Ele aborda o princípio da redenção nestas palavras: "the surrender of self to violent treatment by others with the idea of thereby clearing one's self of his guilt." (Williams, *DTBM* 54). Podemos encontrar em *Suddenly Last Summer* o destino de Sebastian, e também a violação de Blanche às mãos de Stanley, que se submete à sua vontade em *A Streetcar Named Desire*.

A redenção pretendida não é alcançada somente através de atos de violência física. Temos muitos exemplos de laceração mental imposta às suas personagens a partir da confrontação

exigida pelos padrões estabelecidos de uma sociedade enraizada no puritanismo da época. Os párias de Williams têm por objetivo principal expiar seus sentimentos inomináveis naquele período e assim dar voz e criar espaço para a revolução sexual que estaria por vir na década de 60.

Referências bibliográficas

Bibliografia Primária

Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie. Tennessee Williams: Plays, 1937-1955*. New York, Library of America, 2000.

_____. *A Streetcar Named Desire. Tennessee Williams: Plays, 1937-1955*. New York, Library of America, 2000.

_____. *Cat on a Hot Tin Roof. Tennessee Williams: Plays, 1937-1955*. New York, Library of America, 2000.

_____. *Suddenly Last Summer. Tennessee Williams: Plays, 1957-1980*. New York, Library of America, 2000.

_____. *Desire and The Black Masseur. Tales of Desire*. New York, New Directions, 1985.

Bibliografia Secundária

Bigsby, C. W. E. – “Entering the Glass Menagerie” – *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp 29 – 44.

Clum, John M. – “The sacrificial stud and the fugitive female in Suddenly Last Summer, Orpheus Descending, and Sweet Brid of Youth” - *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp 128 - 146.

- Debusscher, Gilbert – “Creative rewriting: European and American influences on the dramas of Tennessee Williams” - *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp 167-188.
- Finkelstein, Sidney: *Cold War, religious revival and family alienations. Existentialism and Alienation in American Literature*, NY, 1965.
- Hayman, Ronald – *Tennessee Williams: Everyone Else Is an Audience*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- Hirsch, Foster. *A portrait of the Artist. The plays of Tennessee Williams*, New York, Kennikat Press Corp, 1979.
- Hooper, Michael S. D., *Sexual politics in the work of Tennessee Williams: desire over protest*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Jackson, Esther Merle. *The Broken World of Tennessee Williams*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1966.
- Leverich, Lyle. *Tom, The Unknown Tennessee Williams*, New York, Crown Publishers, Inc. 1995
- Londré, Felicia H. “A streetcar running fifty years” - *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp 45-66
- Ohi, Kevin. *Devouring Creation: Cannibalism, Sodomy, and the Scene of Analysis in “Suddenly, Last Summer”*. *Cinema Journal*, Vol 38, N°3. Austin, University of Texas Press (Spring, 1999), pp 27 – 49.
- Paller, Michael. *Gentleman Caller: Tennessee Williams, homosexuality and mid-twentieth-century drama*. New York, Palgrave MacMillan, 2005.

Palmer, Robert. *Tennessee Williams Scholars Conference Panel: Tennessee Williams and the Cold War* © 2013 Tennessee Williams/New Orleans Literary Festival.

<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=126>

Sontag, Susan. *Notes on Camp*. New York, Partisan Review, (Fall 1964), pp31-41

Thornton, Margaret Bradham (edited). *Notebooks by Tennessee Williams*. New Haven, Yale University Press, 2006.